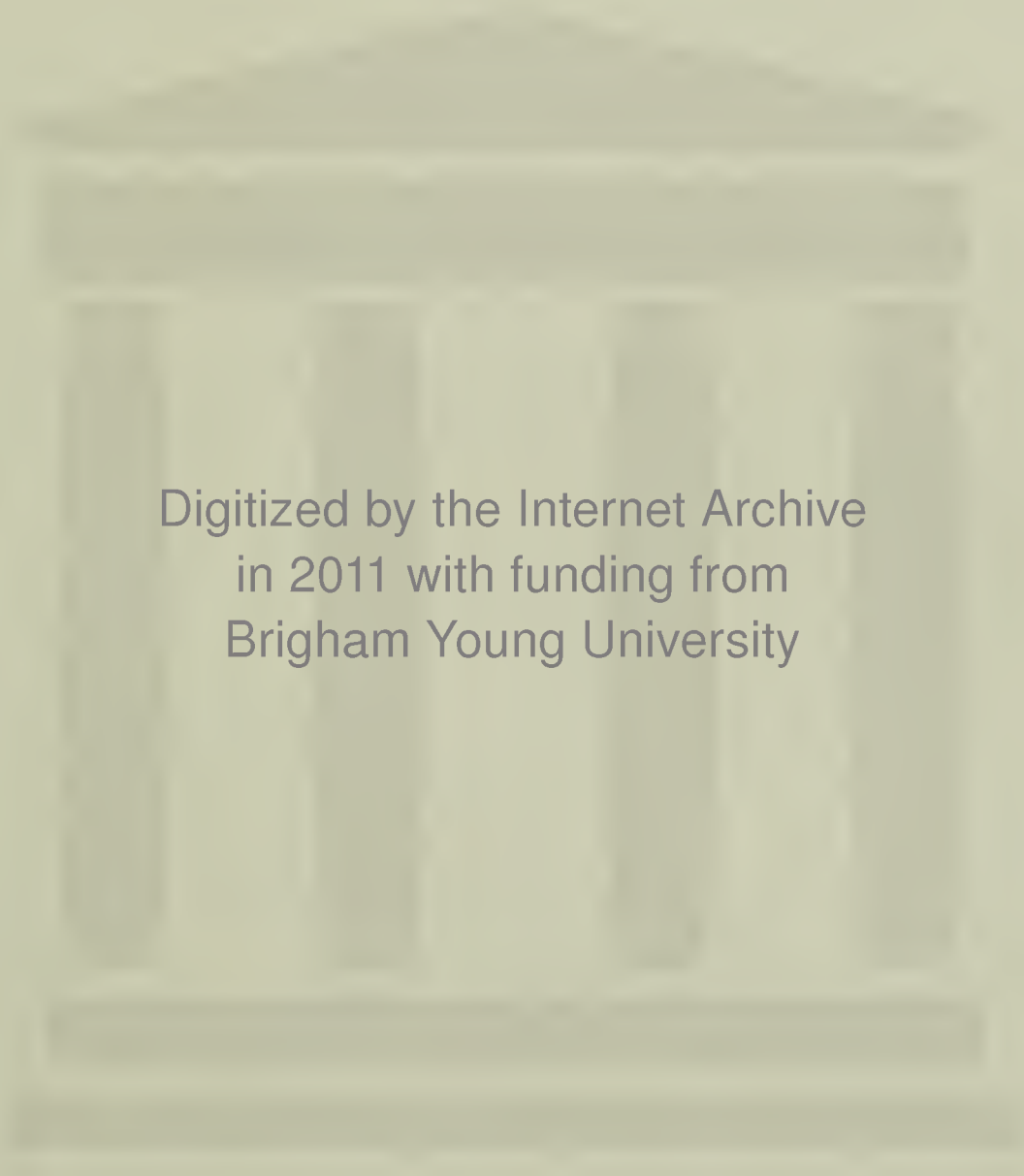
L. FRÖHLICH-BUM

PARMIGIANINO UND DER MANIERISMUS

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/parmigianinoundd00fr

FRÖHLICH-BUM, PARMIGIANINO

PARMIGIANINO
UND DER MANIERISMUS

VON

LILI FRÖHLICH-BUM

MIT 195 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 24 TAFELN IN LICHTDRUCK

19 21

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. G.M.B.H. IN WIEN

Von diesem Werke
wurde eine Vorzugsausgabe
von 200 numerierten Exemplaren
auf feinem Kunstdruckpapier her-
gestellt und in Halbleder mit
der Hand gebunden

Copyright 1921 by Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien. — Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V.

VORWORT

Die Vorarbeiten für den ersten Teil der vorliegenden Arbeit, die Materialsammlung zum »Parmigianino«, entstand in den Jahren 1911 bis 1914. Sie war glücklicherweise beendet, als der Krieg unüberschreitbare Grenzen zwischen uns und die übrige Welt legte. Die Bilder Parmigianinos in den Galerien waren aufgesucht, die Handzeichnungen in den Kupferstichkabinetten und Handzeichnungssammlungen eingesehen und gesichtet worden. Eine beabsichtigte zweite Reise nach England, die privaten Handzeichnungssammlungen und den im Privatbesitz befindlichen Bildern Parmigianinos — es gibt Hinweise genug auf solche, unter anderem bei Passavant — gelten sollte, mußte unterbleiben. Aber die Fülle des Materials, dessen Lückenlosigkeit doch niemals hätte verbürgt werden können, drängte zur Zusammenfassung. Und von der Arbeit über Parmigianinos Werke und seine Kunst führte ein unabweisbarer Weg zu der Frage, die heute überall in der Kunstbetrachtung zur Oberfläche will, zum Problem des Manierismus. Ich lege meinen Lösungsversuch im folgenden vor: eine Entwicklungsreihe, die das historische und kausale Gefüge derselben Art, Kunst zu sehen und schaffen zu wollen, darlegt. Jede Verallgemeinerung hat Lücken, bietet ungeschützte Stellen den Angriffen Anders-Meinender dar; niemand kann ein Thema erschöpfen, das er erst erschließt. Meine Kapitel über den Manierismus sollen nur Hinweise sein, zeigen, wie an den verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten dieselbe Tendenz wie eine Strömung auftritt, sie sollen nur darlegen, daß die Kunstform des Manierismus entsteht, auftaucht, sich fortpflanzt und sich wandelt. Sie arrogieren nicht eine vollständige, umfassende Darstellung des Stiles zu allen Zeiten und in allen Zentren der Kunst. Dieser Teil der Arbeit ist in der Einschließung der Kriegszeit entstanden, und wenn auch der Gedanke über unsere Grenzen hinausreichte und die Literatur aller Sprachen zur Verfügung war, so kam die Beschränkung auf deutsches Gebiet doch bei der Beschaffung des Abbildungsmaterials zur Geltung. Bedeutende

Hauptwerke konnten nicht abgebildet werden, so daß einige Kapitel nur schwach illustriert erscheinen, während andere um so reicher mit Abbildungen versehen sind, wenn etwa unbekanntes Handzeichnungsmaterial aus den Arbeiten der Vorkriegszeit zur Verfügung stand, oder sich noch unpublizierte Werke, namentlich Bilder im Wiener Privatbesitz, fanden.

Die in fast allen italienisch orientierten Galerien vorkommenden, fälschlich dem Parmigianino zugeschriebenen Gemälde wurden nicht berücksichtigt; ebenso wurde darauf verzichtet, die zahllosen Handzeichnungen anzuführen, die in allen öffentlichen Sammlungen irrtümlich als Parmigianino bezeichnet werden.

Das Buch war in seiner heutigen Form im Herbst 1918 fertiggestellt. Einige spätere Neuerscheinungen in der Literatur konnten noch während der Drucklegung berücksichtigt werden.

Wien, im Oktober 1920.

INHALTSÜBERSICHT

Seite

ERSTER TEIL: PARMIGIANINOS KUNSTSCHAFFEN

I. Parmigianinos Kunst und Leben ... 3
II. Die Jugendwerke in Parma ... 8
III. Die Werke der römischen Jahre (1523 bis 1527) ... 18
IV. Parmigianino als Porträtist ... 29
V. Die in Bologna entstandenen Gemälde ... 39
VI. Die Werke der Reifezeit in Parma ... 45
VII. Parmigianino als Graphiker ... 68
VIII. Gerolamo Mazzola-Bedoli ... 100

ZWEITER TEIL: DIE BEDEUTUNG PARMIGIANINOS FÜR DEN MANIERISTISCHEN STIL

I. Entstehung und Begriff des manieristischen Stiles ... 117
II. Vasari und Salviati — Bronzino und Pontormo — die Schule von Fontainebleau, Goujon und Pilon — Benvenuto Cellini 125
III. Vittoria — Giambologna und Adriaen de Vries — die Maler des Rudolfinischen Kunstkreises ... 145
IV. Nürnberg — Deutsches Kunstgewerbe — München ... 157
V. Ausläufer des Manierismus in Italien ... 174
VI. Weitere Entwicklung in Frankreich. G. R. Donner ... 179

VERZEICHNIS DER WERKE PARMIGIANINOS

I. Verzeichnis der Bilder ... 189
II. Verzeichnis der Handzeichnungen ... 189
III. Verzeichnis der Radierungen ... 192

REGISTER

I. Künstler ... 193
II. Orte ... 194

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN ... 196

ERSTER TEIL

PARMIGIANINOS KUNSTSCHAFFEN

I. PARMIGIANINOS KUNST UND LEBEN.

Nirgends gibt es ein Fortschreiten, nie entsteht ein Neues, das nicht aufgesogen in der großen Flut der Ereignisse, von dieser getragen und nivelliert wird; auf den Wellenberg folgt das Wellental, eine Welle der andern. Wir sind gewohnt, uns durch dieses physikalische Gesetz historisches Geschehen deutlich zu machen, es lehrt uns die sogenannten Blütezeiten und Epochen des Verfalls besser verstehen, als die Aneinanderreihung dokumentarisch erhobener Tatsachen und die Vergleichung der Machtverhältnisse der Nationen dies vermag. Graphisch lassen sich die einzelnen Wellen durch Kurven darstellen, die zwischen denselben Koordinaten gezogen, zeigen, wie die eine aufsteigt, während die andere fällt, um sich wieder abzulösen, zu kreuzen und während andere dazwischentreten, sich vielleicht einmal, wenn das Tempo von An- und Abstieg es herbeiführt, zu finden und zusammenzuschließen. Können und Verlernen, Entdecken und Verlieren, Wissen und Vergessen sind Teile dieser Kurven, mit denen sich alles historische Geschehen aufzeichnen läßt. Von weitem gesehen, aus der Vogelperspektive der Gegenwart auf längst Vergangenes ist das leicht zu erkennen, schwerer ist es, den Blick auf die Gegenwart von der falschen Perspektive zu befreien, die infolge der Nähe alles verzeichnet, manches unverhältnismäßig groß und bedeutend erscheinen läßt und wichtige Dinge dem Blick entzieht. Vielleicht bedarf der Schaffende dieser Einstellung, bedarf er des Glaubens an das Neue, Unerhörte, Noch-nie-Dagewesene, um produktiv im höchsten Sinn des Wortes zu sein, wir Historiker aber sehen unsere Aufgabe darin, immer wieder aufzuzeigen, wie das Neue mit dem Alten zusammenhängt, wo die Linien laufen, die es verbinden, wie »alles schon dagewesen« und immer wiederkehrt. Und wir finden darin Bestätigung unseres Glaubens an die Unvergänglichkeit und Unüberholbarkeit aller großen Kunstwerke im Gegensatz zu Errungenschaften der Technik, die einander nachhasten und übertrumpfen, um stets wieder überholt der Vergessenheit anheimzusinken, aus der es kein Wiederauftauchen, kein Neuendecktwerden gibt. Die Maschine mag sich vervollkommnen, wie sie will, sie bleibt ein Hilfsmittel für vergängliche Dinge, eine Sensation weniger Jahre, die niemals späterhin vom alten Eisen zum wertvollen Objekt aufsteigen kann. Daß der gotische Stil die romanische Kunst überwand, vermindert nicht die Schönheit ihrer Werke, van Eyck wie Rembrandt, Giorgione wie Tiepolo bestehen nebeneinander, die Kunst hat sich gewandelt, aber nichts ist dadurch erledigt und aus der Liste der Ewigkeitswerte gestrichen worden, daß spätere Generationen eine verschiedene technische Stufe ihrer Kunst erreichten. Daß sich mit dieser Wandlung im Schöpferischen auch eine des Geschmackes vollzog, versteht sich und so kann man parallel zur Kurve der künstlerischen Entwicklungen eine Wellenlinie der ästhetischen Wertungen legen. Sie trägt empor, was dem Schaffen ihres Zeitabschnittes entspricht, und senkt sich, wenn die Form abgebraucht ist, wenn eine Übersättigung eintritt, die gründliche Veränderungen verlangt. So hatte der französische Impressionismus des 19. Jahrhunderts, als er sich nach schweren Kämpfen seiner Führer durchgesetzt hatte, die Welle der ästhetischen Schätzung impressionistischer Kunst aller Zeiten mit sich gebracht, eine Linie, deren Wellenberge die ägyptischen Mumienporträte, die karolingischen Miniaturen und byzantinischen Mosaiken, die Werke Tizians und Tintorettos, die des Greco, Rembrandt und Goya sind, bis diese Welle in Manet für die Nahebetrachtung der ihm unmittelbar

folgenden Generation ihren Höhepunkt erreichte. Dies sprach sich auch vielfach in der kunstwissenschaftlichen Literatur aus, die vorwiegend die Kunst dieser Evolutionslinie verfolgte und in der Zeit des Impressionismus und Naturalismus wenig übrig hatte für die Welle der klassischen Kunst, der stilisierenden Richtungen, die immer wieder aus der unversiegbaren Quelle der Antike schöpften. Vor einigen Jahren erst mehrten sich die Arbeiten über Künstler dieser Richtung, Poussin, die Caracci, Donner, der Klassizismus des Empire erregten das Interesse und bewiesen, daß zumindest in der Geschmacksevolution wieder der Sinn für geschlossene Form und Freude an dem im doppelten Sinne vollendeten Werk zu herrschen begann. Auch die Beschäftigung mit der Kunst Parmigianinos wurzelte in dieser Anschauung, die vertieft und gestützt wurde durch die Erkenntnis, daß seine Kunst, ursprünglich einem Höhepunkt der klassischen Richtung angehörend, ihren eigenen Stil fand und so eine eigene Evolutionslinie schuf, den Manierismus.

Francesco Mazzola aus Parma, Parmigianino genannt, hatte in der Kunstwissenschaft wenig Beachtung gefunden, es sei denn seine ständige Erwähnung in der Correggio-Literatur als dessen Schüler, wenn wir auch nur in Parmigianinos Frühwerken Anklänge an Correggios weiche Schatten, den fließenden Kontur und seine starke Bewegung finden. Parmigianinos Kunst ist klar und endgültig, sie soll keine Illusionen erwecken, weder über Zeit noch Raum, er stellt nicht Augenblicke dar und er läßt uns nicht im unklaren über die Szene, auf der sein Bild spielt. Es liegt ein unendlicher Reiz in seiner feinen und scharfen Konturierung, in seinen sorgfältig bis zu den zartesten Übergängen changierenden Farben. Seine Porträte stehen im Raum, kein weich verfließender Grund hilft ihnen zum Hervortreten; kühle graue Architekturteile verstärken auf seinen bedeutendsten Bildnissen den Eindruck, daß diese gewissermaßen rund geschaffen seien und wie Plastiken jeder Art Betrachtung standhalten. Es scheint dies dasselbe formale Prinzip, nach dem das ganze 15. Jahrhundert im Süden und Norden schuf, und doch offenbart sich in seinen Werken der gewaltige Unterschied der Kunst des Cinquecento. Jedes Werk ist ein geschlossenes Ganzes, das Bild zerfällt nicht in einzelne, einander bekämpfende Teile, die addiert werden müssen, sondern erst, nachdem das Bild als Ganzes betrachtet und aufgefaßt wurde, findet das Auge eine Fülle von interessanten, mit ebensoviel minutiöser Sorgfalt wie Liebe ausgeführten Einzelheiten. Die Stoffe in lebhaften, teilweise ungebrochenen Farben sind zu einer Einheit im Bilde zusammengeschlossen und wie bei van Eyck kann man das Muster nachzeichnen und zum Studium des Kunstgewerbes heranziehen. Parmigianinos Porträte — die einzigen, die man um ihrer Noblesse und Haltung willen mit Velasquez vergleichen darf — tragen Gemmen und Ringe, die man identifizieren kann, ohne daß sie als Einzelheiten hervorträten und die Hauptlinien des Kunstwerkes unterbrächen. Von Correggio ausgehend, ist es das römische Ambiente gewesen, die Kunst Raffaels und der Antike, was Parmigianino am stärksten beeinflußte. Mit der ihm eingeborenen Tendenz zur Schlankheit und Linie schuf er so ein neues Schönheitsideal, das mehr von der Reifezeit der griechischen Antike hat, der Hochantike des Praxiteles und Leochares, als die Kunst der florentinischen Quattrocentisten, die nachschaffen wollten, was an griechisch-römischer Kunst der Erde entstieg. Und nie wieder ging diese Auffassung von Schönheit verloren, ihr Siegeszug in der französischen Kunst wird nie mehr unterbrochen, er reicht von Fontainebleau über das 17. Jahrhundert bis zu den Klassizisten, ihr Einfluß auf die Kunst Italiens war unendlich groß und mannigfaltig. Und vielleicht stärker als Michelangelo und Raffael wirkte Parmigianino auf die Kunst des Nordens, wo seine Klarheit und Genauigkeit an die eigene Malweise erinnerte, und die Grazie seiner Formen, die Harmonie der Farben und die selbstverständliche Sicherheit seiner Figuren die Schönheit war, die der nordische Künstler immer wieder im Lande der Sehnsucht suchte. Die theoretische Schätzung Parmigianinos hat sehr geschwankt. Wie seltsam mutet uns Heutige Burckhardts Charakteristik Parmigianinos als »affektiert, ja widerwärtig« an! Wer sich heute in Parmigianinos Bilder vertieft, wer die Linien dieser wunderbaren Glieder, die Formen dieser schönsten Hände einmal beachtet, nicht mehr vergesssen kann, wird gewiß fühlen, daß seine Madonnen unaffektiert, d. h. echt empfunden sind, ja daß sogar viel Naivität darin liegt, wie sie mit Verzicht auf Heiligkeit oder Entrücktheit im Ausdruck einfach und natürlich frauenhaft sind.

Zwei Dinge muß der Historiker des Künstlers und seiner Kunst klarlegen, wenn einmal das Werk möglichst vollständig zusammengestellt ist, es sind dies die beiden »idealen Forderungen« einer

kunsthistorischen Monographie. Aus der Analyse der Werke muß sich ohne Ästhetisieren zwingend die absolute Bedeutung des Künstlers ergeben und somit gewissermaßen sein Rang in der Kunst aller Zeiten festgestellt werden ohne Rücksicht auf die Geschmacksströmungen, die immer wechselnd, den Künstler einmal zu vergessen, dann den wieder ans Licht gezogenen zu überschätzen geneigt sind. Zweitens aber ist genau festzustellen, ob und was der Künstler Neues seiner eigenen Erfindung brachte, und ob er dadurch der Gesamtentwicklung eine neue Bahn gewiesen. Diese Frage ist verschieden von der ersteren nach der absoluten Qualität und man darf sich nicht davon beirren lassen, daß es keinen Neuerer ohne überragende Bedeutung gibt, daß also die beiden Fragestellungen bei den allergrößten Meistern, etwa bei Giotto, Michelangelo, Rembrandt, zusammenfallen. Diese scheinbar sehr theoretische Scheidung ist aber nicht nur um der Erkenntnis der Entwicklung, also um der Wissenschaft willen wichtig, sondern sie ist von eminent praktischer Bedeutung für die Einschätzung unseres gesamten Kunstbesitzes, denn wir müssen bei jedem Werk unterscheiden, ob dieses Werk und sein Autor Epoche gemacht oder ob wir es mit einem guten Werk der Epoche zu tun haben.

Je isolierter ein Künstler oder eine ganze Schule sich entwickelte, um so leichter ist es, die Frage, ob ein neuer Schritt getan wurde, zu beantworten. Ist diese Schule dann auch noch die fortgeschrittenste ihrer Zeit, so werden um so leichter die künstlerischen Individualitäten und ihre einzelnen Probleme deutlich, was mir, nebenbei bemerkt, zum Teil auch der Grund für die überreichliche Beschäftigung mit der florentinischen Kunst von Masaccio bis Michelangelo erscheint. In den späteren Epochen wirkt der freie Austausch von Errungenschaften und Können leicht verwirrend, besonders wenn der Künstler einer Provinzialschule sich im Zuge eines Aufenthaltes in Rom alles »Moderne« aneignete, wie unser Künstler aus Parma. Aber gerade das sind die interessanten Fälle mit schwieriger Diagnose, die einen großen Reiz auf den ausüben, der sich mit der Kunst der Wissenschaft wegen beschäftigt.

Es sei jetzt vor der Zusammenstellung und Analyse von Parmigianinos Werken das Resultat vorweggenommen. Das Geniale in Parmigianinos Kunst ist seine Form, ist die Schaffung eines neuen Schönheitsideals. Wir sehen die Welle der Hochrenaissance auf ihrem Höhepunkt in Raffaels ausgeführten Kompositionen und der Darstellung der vollkommenen Schönheit in Parmigianinos Bildern. Raffaels Frauen sind plump in den Gliedern und stumpf im Ausdruck an Parmigianinos leichter Grazie, Vollkommenheit der Gliedmaßen und Durchgeistigung des Ausdruckes gemessen. Nicht daß Parmigianino sich eines schöneren Modells bediente, ist sein Genie, sondern daß er es suchte und die Schönheit darstellen wollte und daß ihm das restlos gelang. Kein Problem der Verkürzung lockte ihn, keine Gewaltsamkeit in der Darstellung, klar geschieden ist sein Kunstwollen von dem Michelangelos und Correggios; seine Anlagen und sein Temperament hatten keine realistischen Ziele, um die Darstellungsmöglichkeiten zu bereichern, sein Problem ist nicht lehrbar, läßt sich nicht in Gesetze fassen, es ist ein Formideal, das sich nur der Anschauung offenbart. Das Schönheitsideal Parmigianinos wurde durch seine eigenen Werke und namentlich durch die zahllosen Stiche darnach verbreitet, die von seiner Lebenszeit ununterbrochen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden. Ein kurzes Leben mit einer Künstlerlaufbahn von kaum mehr als zwanzig Jahren; einige Altarbilder, geringe Teile von Fresken in einer kleinen Stadt, die mehr um Correggios willen besucht wurde, wenige Porträte und sonstige Gemälde, eine Handvoll Radierungen und eine Anzahl Handzeichnungen — das scheint wenig und hat doch genügt, um Parmigianinos Formensprache zu verbreiten und zu erhalten, um Kunstwerken von Nationen und Jahrhunderten seinen Stil zu geben. Es ist eine große Unsterblichkeit, daß nicht nur die eigenen Schöpfungen den Künstler überdauern, sondern daß seine Kunst in ungezählten Werken Jahrhunderte lang immer wieder neu geboren wurde.

* * *

Ein gütiges Geschick hat es gefügt, daß Vasari auf seiner Reise im Jahre 1566 auch nach Parma kam und sich dort von Gerolamo Mazzola-Bedoli, dem Vetter, Schüler und Nachfolger Francesco Mazzolas, über dessen Leben und Werke richtig und reichlich informieren ließ. Infolgedessen sind wir uns über das Leben des Parmigianino und seine wichtigsten Werke, nach ihrer Entstehungszeit geordnet, immer im klaren gewesen und die spätere Literatur hatte nur Einzelheiten hinzuzufügen. Ohne Polemik und ohne jede äußerliche Schwierigkeit läßt sich der Lebenslauf Parmigianinos in seinen Umrissen festlegen. Außer vereinzelten Nachrichten über Werke und kritische Anmerkungen, die

später fallweise heranzuziehen sind, finden wir alles bei Vasari* in der Vita des Parmigianino, an einigen Stellen in der Vita des Marcanton und noch einen Satz in der des Correggio. Selbst der liebevolle Biograph P. Ireneo Affò**, der sich mit solchem Fleiß und wahrer Hingabe seinem großen Landsmann widmete, hat nicht viel Neues mitzuteilen, doch stellte er aus den Taufbüchern fest, daß Parmigianino am 11. Januar 1503 geboren wurde und zwei Tage später in der Taufe die Namen Girolamo Francesco Maria erhielt. Er stammte aus guter Familie, die in Parma seit dem Jahre 1305 nachweisbar ist, und dahin aus Pontremoli gekommen war; der Name der Familie war Mazzola und nicht Mazzuoli, wie Vasari schrieb, der wahrscheinlich aus der lateinischen Form »Mazolis« eine dem florentinischen Dialekt anklingende Form bildete. Francesco verlebte seine Jugend in Parma und da sein Vater frühzeitig starb, war seine Erziehung zwei Onkeln anvertraut worden, Pierilario und Michele Mazzola. Auch diese waren Maler, sowie es Filippo Mazzola, detto dell'Erbette, der Vater Francescos, gewesen und teils brachte es wohl die Tradition des Hauses, teils das offensichtliche Talent Francescos mit sich, daß er von frühester Jugend zum Maler bestimmt und in der Kunst unterwiesen wurde. Wir wissen nichts Genaues darüber, wer ihn unterrichtete, aber das Naheliegendste scheint doch, Vasari zu glauben, der sagt, Pierilario und Michele seien gute Lehrer gewesen, obwohl nur mittelmäßige Maler. Jedenfalls entwickelte er sich zum Erstaunen seiner Umgebung und scheint fast ein Wunderkind an Frühreife gewesen zu sein. In seinem sechzehnten Jahre malte er schon eine Altartafel »di suo capriccio«, eine Taufe Christi, und eine Kapelle al fresco in S. Giovanni Evangelista. In dieses Jahr fällt der vermutlich erste Aufenthalt Correggios in Parma mit der Ausmalung der Camera di S. Paolo. Wir wissen nichts, was uns berechtigt, von einem Schülerverhältnis Parmigianinos zu Correggio zu sprechen, vermutlich war er im Jahre 1518 eher Gehilfe als Schüler, da er ja schon eigene Aufträge auszuführen gehabt hatte. Es ist jedenfalls klar, daß eine künstlerische Persönlichkeit wie die Correggios den größten Eindruck auf ihn machen mußte. Damals war eine kriegerische Zeit und als Papst Leo X. ein Heer unter Prospero Colonna nach Parma sandte, fürchteten Pierilario und Michele für das ruhige Studium des Jünglings und sandten ihn sowie Gerolamo Bedoli, der später durch Heirat sein Vetter wurde und seinem Zunamen »Mazzola« hinzufügte, nach Viadana im Herzogtum Mailand. Dort blieben sie den ganzen Krieg über und Parmigianino erregte allgemeine Bewunderung durch seine Bilder, die man nicht einem jungen Anfänger, sondern nur einem reifen Künstler zugetraut hätte. Als sie nach Parma zurückgekehrt waren, begann Francesco sich für eine Reise nach Rom vorzubereiten, indem er einige Bilder malte, damit er dort etwas vorzeigen könne. Diese Idee scheint großen Erfolg gehabt zu haben, denn es gelang ihm, vom Datario Matteo Giberti, dem Freunde Aretinos, bei Papst Klemens VII. eingeführt zu werden, dem er seine Bilder verehrte, und er erhielt Versprechungen, daß ihm Malereien in der »Sala dei Pontifici« übertragen werden würden, wo auch Giovanni da Udine gemalt hatte.

Er verlebte vier Jahre in Rom (1523 bis 1527), und es entstanden eine Reihe von Werken dort, bis auch ihn der Sacco di Roma aus einer Umgebung vertrieb, die wohl damals für einen schaffenden Künstler die höchste vorstellbare Summe von Anregung bedeutete. Er floh nach Bologna und blieb dort, mit Aufträgen überhäuft und von Schülern umgeben, bis zum Jahre 1531, in dem wir ihn wieder in seiner Heimat, in Parma, finden. Es haben sich Kontrakte erhalten, in denen Parmigianino sich zur Ausmalung der »Madonna della Steccata« verpflichtete, doch hielt er sie so wenig ein, daß die Bruderschaft der Steccata gegen ihn Klage führte. Denn er hatte Vorschüsse genommen, aber die Arbeit vernachlässigt, und zwar weil er sich, wie Vasari meint, der Alchimie ergeben hätte. Er floh nach Casalmaggiore, um sich seinen Verpflichtungen zu entziehen, und dort entstanden einige bedeutende Bilder. Vasari schildert ihn in seinen letzten Jahren, als stets der Alchimie zugewendet, »wie es bei allen ist, die ihr einmal töricht nachrennen, war er von einem feinen, liebenswürdigen Mann ein Wilder geworden, mit langem Bart und ungeordnetem Haar, kam herunter, wurde trübsinnig und wunderlich und starb an einem bösartigen Flußfieber, welches ihn nach wenigen Tagen zu einem besseren Leben hinüberführte, am 24. August 1540 zum großen

* Vasari, Ed. Milanesi V, p. 217 ff.; VI, p. 485; V, p. 423.

** Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino, Parma 1784. — Literaturzusammenstellung über Parmigianino bei Emilio Faelli, Bibliografia Mazzoliana, Parma 1884.

Verlust der Kunst«. Affò gibt Todesursache und Datum in völliger Übereinstimmung mit Vasari, doch lautet sein Nachsatz »con dispiacere universale di tutti i buoni«, die ihm offenbar noch wichtiger erschienen als die unpersönliche Kunst. Er nimmt Parmigianino energisch in Schutz gegen Vasaris Anschuldigung, sich der Goldmacherei verschrieben zu haben, und stützt sich dabei auf Dolces* Urteil, der schrieb: »Il Parmigianino fu incolpato a torto ch'egli attendesse all'alchimia, perciocchè non fu mai filosofo che più sprezzasse i denari, e le facultà di quello che facess' egli; e di ciò ne fa fede M. Battista da Parma suo creato scultore eccellente, e molti altri.« Es ist schwer, sich für eine von beiden Auffassungen zu entscheiden. Vasari war es, der alle Autoren mit reichlichen und exakten Nachrichten über Parmigianino versorgte, wir wissen von ihm selbst, daß Gerolamo Mazzola sein Gewährsmann gewesen. Sollte ihm nicht auch dieser über Francescos unglückliche Leidenschaft berichtet haben? Oder war ein flüchtiges Wort des Klatsches Vasari einst zu Ohren gekommen und mit seiner Vorliebe für Anekdotenhaftes hatte er daraus eine Erklärung für Parmigianinos Kontraktbruch geschaffen? Wie dem auch sei, von den vielen Zeichnungen und Entwürfen, die wie Affò meint, ihn von der Vollendung des Freskos abgehalten hätten, kennen wir eine Anzahl, die zumindest einen teilweisen Ersatz für das unvollendete Werk bieten.

* Dolce, Dialogo della pittura; Quellenschriften zur Kunstgeschichte II, 1871.

II. DIE JUGENDWERKE IN PARMA.

»È questi (Correggio) il fondatore della scuola parmigiana«, sagt Lanzi in der Einleitung zur Schule von Parma seiner »Storia Pittorica« und zeigt dadurch an, daß das, was sich lohnt, »Schule von Parma« genannt zu werden, erst bei Correggio beginnt und man also die Begriffe »Schule von Parma« und »Correggio und seine Schule« gleichsetzen könnte. Nur pflichtgemäß führt er einige Maler des 15. Jahrhunderts in Parma an, von deren Werken wohl einige sichergestellt sind, ohne aber einen besonderen Stil und Charakter zu verraten. Von unmittelbaren Vorgängern Correggios und Parmigianinos erwähnt er Cristoforo Parmense, der Schüler des Giambellin war und von dessen Hand sich einige Bilder in der Galerie von Parma befinden. Er hieß Cristoforo Caselli, wurde Temperelli genannt und lebte von ungefähr 1450 bis 1521, sein Hauptbild in der Galerie von Parma ist signiert, 1499 datiert und zeigt neben venezianischen Einflüssen etwas von der scharfen Art der Modellierung ferraresischer Künstler. Ferner Marmitta, von dem schon zu Lanzis Zeiten kein sicheres Gemälde mehr vorhanden war und dem Riccis Katalog der Galerie zu Parma nur eines zuschreibt, und zwar mit allen Vorbehalten und Zweifeln, ob es überhaupt ein Werk Ludovicos da Parma sei und ob dieser mit Lodovico di Francesco Marmitta identifiziert werden könne, der in Akten der Jahre 1505, 1507 und andern erwähnt wurde. Alessandro Araldis »Verkündigung«, die Lanzi noch in der Carmine gesehen, befindet sich seit 1815 ebenfalls in der Galerie von Parma und ist durch die Beschreibung Riccis »diligente nell'esecuzione ma povera di disegno e divertimento« hinreichend charakterisiert. Von Filippo Mazzola, dem Vater des Parmigianino, findet sich ein wenig maßgebendes Bild in Parma, da schon sein schlechter Erhaltungszustand es jeder seriösen Kritik entzieht, die »Bekehrung des Saulus«, eine durchaus nicht mit Sicherheit zu bestimmende Madonna mit Kind unter starkem Einfluß Giovanni Bellinis in Berlin (Nr. 1455) und die thronende Madonna ebendort (Nr. 1109), die die klare Bezeichnung »D. MCCCCCII. Philipus Mazola Parmensis P.« trägt und ein gesichertes, charakteristisches Werk der vor-correggiesken Kunstübung in Parma ist. Das Bild — als Komposition eindrucksvoll wie die großen Altartafeln dieser Epoche, der ein ruhiger, architektonischer Aufbau und die Sparsamkeit und Regelmäßigkeit in der Aufstellung der Figuren eine natürliche Einschränkung und damit Vorzug war — bietet nichts Neues zu den Errungenschaften, mit denen das Quattrocento abschloß, und zeigt uns nur eine etwas mühsame und vorsichtige Vereinigung venezianischer, paduanischer und ferraresischer Stilmerkmale. Auch dieses Gemälde, das gesichert ist und mit Casellis Werken zu den bedeutenderen dieser Künstlergruppe gehört (auch Michele und Pierilario Mazzolas Werke seien hier mitgerechnet), zeigt, daß es tatsächlich überflüssig ist, von einer Schule von Parma zu sprechen, so lange dort Maler dritten Ranges ihre anderswo erworbenen Kenntnisse produzierten, und daß man erst nach Correggios Fresken und Parmigianinos Frühwerken Parma künstlerische Selbständigkeit und einen eigenen Stil, der schulbildend wirken konnte, zuerkennen darf. Erst mit Correggios Berufung nach Parma, über die man nichts Genaues weiß, die aber jetzt allgemein und vollkommen überzeugend in das Jahr 1518 verlegt wird (Ricci, Gronau), begann ein neues Leben in Parma, erwuchs eine eigene Kunst. Darum ist es auch unwesentlich, über Parmigianinos Lehrer Vermutungen aufzustellen; ohne Bedeutung ist, bei wem er die Errungenschaften des Quattrocento und die

Technik der Malerei erlernte, wesentlich nur, welche Stilelemente wir in seinen Werken finden und wie seine eigene Anschauung sich damit abfand.

Als erstes Bild Parmigianinos überliefern Vasari und Affò, der es gesehen hat, eine Taufe Christi beim Grafen Alessandro Sanvitale in Modena. »Non apparisce ancora al rimirar tal pittura«, sagt Affò, »che avesse il Parmigianino veduto la maniera Correggiesca; ma vi risplende bensì tutta quella grazia leggiadria, onde a lui fu maestra la sola natura. Le due figure di Gesù Cristo, e di S. Giovanni veggonsi svelte, ben disegnate, ottimamente colorite, e piene di affetto. L'aria specialmente del volto di Cristo è amabilissima, e la modesta attitudine nell'acqua limpidissima e trasparente sino a mezza gamba; e il Precursore sta in atto di piegarsi per coglier l'onda con un vasetto di porcellana. Di alto scende lo Spirito Santo in forma di colomba, e guatano in giù tre graziosi Angioletti. Vedesi in lontananza un paesino e due figurine rappresentanti il Salvatore, e S. Giovanni nell'atto di venire al Giordano: il qual difetto di far vedere in più luoghi dello stesso Quadro le figure medesime in azioni diverse, fu comune in quella età anche a' Pittori, che avrebbero dovuto dimostrar senno migliore; laonde non è maraviglia che vi cadesse un putto da quattordici anni.« Da mir weder das Bild noch ein Stich darnach bekannt wurde, gab ich die Beschreibung wörtlich wieder. Interessant darin ist die Betonung der Schlankheit der beiden Figuren, des Mangels an correggieskem Einfluß und der Tadel für die Anwendung der »kontinuierlichen Darstellung«, die wir bei den vorzüglichsten Künstlern des Cinquecento immer noch finden. Vasari sagt, daß Parmigianino dieses erste Gemälde im Alter von 16 Jahren geschaffen, Affò, daß er kaum 14 Jahre erreicht habe. Sicher scheint, daß er die Taufe Christi gemalt, bevor er nach Viadana geschickt wurde, also vor dem Jahre 1520 und sonach spätestens in seinem 17. Lebensjahr. Aber selbst wenn er sie ein Jahr früher gemalt hätte, könnte er schon unter Correggios Einfluß gestanden sein, der, wie bereits erwähnt, die Decke der Camera di S. Paolo im Jahre 1518 gemalt hatte. Daraus, daß Affò aber nichts von der »maniera correggiesca« in diesem Werke sieht, möchte ich nicht den Schluß ziehen, daß es vor dem Jahre 1518 entstanden sei, schon weil Correggios Stil in seinem Frühwerk in S. Paolo durchaus nicht so charakteristisch und eigenartig ist, daß man seine Rezeption gleich erkennen müßte, und schließlich ist das Urteil Affòs nicht so sehr maßgebend; denn gewiß legte er Wert darauf, die bewundernswerte Frühreife seines Helden dadurch darzutun, daß er schon vor Correggios Auftreten ein großes Werk geschaffen habe.

Die beiden nächsten Werke, die Vasari erwähnt und nach ihm, ohne etwas hinzufügen zu können, Affò, entstanden in Viadana in den Jahren 1520 bis 1522 und gelten als verschollen. Das erste stellte den hl. Franziskus dar, der die Stigmata empfängt*, und die hl. Klara, und es war für die Kirche de' frati de' Zoccoli bestimmt gewesen. Von diesem Bild ließ sich ebensowenig wie von der »Taufe Christi« das Original, eine Kopie oder ein Stich darnach auffinden. Das andre ist eine »Vermählung der hl. Katharina mit vielen Figuren« und wurde in S. Piero in Viadana aufgestellt. Milanesi verweist auf eine Handzeichnung des Parmigianino im Louvre, die die Vermählung der hl. Katharina von Alexandria darstellt. Daß es einige Radierungen und Stiche mit diesem Sujet aus dem Parmigianino-Kreis gibt, für die gewiß eine Originalhandzeichnung Francescos vorliegt, erwähnt er nicht. In der Galerie von Parma hängt ein Gemälde, die Vermählung der hl. Katharina darstellend (Tafel 2)**, ein unverkennbares Frühwerk des Parmigianino, und ich sehe keinen Grund, es nicht mit dem von Vasari beschriebenen »Sposalizio di Santa Catarina con molte figure« zu identifizieren. Es ist ein Halbfigurenbild, die Madonna, scharf ins Profil gestellt, blickt auf die Hand des Kindes, das der hl. Katharina den Ring an den Finger steckt. Auch die hl. Katharina ist im strengen Profil, der kleine Johannes und zwei Engel umdrängen das Jesuskind und füllen den Raum zwischen den beiden Frauen vollständig, vor der Madonna befinden sich noch zwei Engel, links im Hintergrund sind der hl. Josef und Petrus im Gespräch, während sich einige Engelsköpfe aus der Luft zu lösen scheinen. Schon diese etwas primitive Komposition, das Halbfigurenbild mit den einander im

* Vasari sagt: »San Francesco che riceve le stimate e santa Clara«, was Affò ungenau mit »un San Francesco stimatizzato con Santa Chiara« abschrieb. Für eine eventuelle Identifizierung eines Bildes oder Stiches wäre dieser Unterschied in der Komposition von Bedeutung.

** Nr. 192, Leinwand, 0·74 × 1·17 m. Aus der Sammlung Callani, 1839 erworben. Eine Kopie darnach in Neapel Nr. 199.

Abb. 1. A. Dalcò, Stich nach Parmigianino.

Profil gegenübergestellten Frauen, mit den ohne Zusammenhang angefügten Josef und Petrus und den aneinander und in die Handlung gepreßten Puttoköpfen, verrät das Frühwerk. Was jedermann rein literarisch folgern würde, daß nämlich die Maler in Parma für Francesco nur Lehrer in der Technik seines Handwerkes sein konnten und daß Correggio es gewesen, der als erster seine Kunst beeinflußte, beweist dieses Bild in schlagendster Weise. Die Gesamtkomposition ist Parmigianinos Eigentum, doch die Elemente finden wir bei Correggio. In der »Vermählung der hl. Katharina« in Neapel (abgebildet Klassiker der Kunst, »Correggio« p. 50) stellte Correggio Maria und Katharina einander scharf im Profil entgegen, und seine Maria beugt den Kopf vor, eine Haltung, die Parmigianino bei seiner Katharina verwendete, der Frauentypus ist unverkennbar verwandt, die gerade Nase, die Zeichnung des zurückspringenden Kinns, doch zeigen Parmigianinos Frauen einen längeren Hals und die Köpfe eine schärfere und plastischere Modellierung. Seine Putten sind stets bis zu seinen letzten Werken Correggios Typen am ähnlichsten geblieben, Blick, Nase, Locken und Haaransatz zeigen die größte Ähnlichkeit mit dem Vorbild, und während die beiden Engelsköpfe im Vordergrund von Parmigianinos Gemälde besonders stark an ein Puttenpaar in der Camera di S. Paolo mahnen (abgebildet Klassiker der Kunst, »Correggio«, p. 40, links), finden wir das Vorbild der Gruppe des Jesuskindes, von einem Engel und dem kleinen Johannes umrahmt, in dem Fresko der Halbkuppel von S. Giovanni Evangelista (abgebildet Klassiker der Kunst, p. 56, nach der Kopie Annibale Carraccis). Auch der hl. Josef und Petrus sind correggieske Typen, nur schärfer und klarer unter Parmigianinos Hand geworden. Ganz correggiesk im Gegensatz zu Parmigianinos ausgebildetem Stil ist der unklar verschwimmende Wolkenhintergrund, aus dem wie durch dichte Schleier noch einige Engelsköpfe auftauchen. So nahe dieses Werk Correggio steht und im einzelnen von ihm abhängt, so zeigt es doch schon den Beginn der Linie, in der Parmigianino sich entwickeln sollte: die Sorgfalt, die er den langen, feinen Händen widmet, eine durchsichtige Reinheit und Klarheit im Kolorit und die Idealisierung der Typen, die ihm als Vorbilder gedient haben. Niemals hat Correggio eine Madonna von so einfach-ruhiger Schönheit geschaffen wie diese Maria auf Parmigianinos Frühwerk, Correggios schönste Frauenköpfe auf den späteren Werken, auf dem sogenannten »Tag«, der »Madonna della Scodella« und der »Nacht«, sind damit verglichen affektiert und weniger vollkommen in Zeichnung und Modellierung des Gesichtes. Die als Vorbilder herangezogenen Werke Correggios, »die Vermählung der hl. Katharina« und das Fresko in der Camera di S. Paolo entstanden ungefähr um 1518, das Fresko in der Halbkuppel von S. Giovanni zwischen 1520 und 1524, so daß Parmigianino reichlich Zeit gehabt hatte, sich mit diesen Frühwerken Correggios vertraut zu machen. Vermutlich besaß er Studien und Kopien nach Correggios Entwürfen, die ihn nach Viadana begleiteten.

So reichlich auch das graphische Material ist, das uns von Parmigianino vorliegt, so läßt sich doch nichts finden, das als Studie zu diesem Bild gedient hätte. Wie bei fast allen Künstlern hat sich von den Jugendwerken wenig erhalten und fast keine Zeichnungen. Das letztere ist wohl eine natürliche Sache; der Künstler selbst legte seinen Entwürfen keine Bedeutung bei, Schüler oder Gehilfen hatte er noch nicht um sich und wohl auch selten Auftraggeber, denn wenn er eine

Bestellung erhielt, ließ man ihn rufen. Bewahrt und gepflegt wurden erst die Entwürfe eines berühmten Künstlers, die den dreifachen Wert besaßen, daß sie studiert, kopiert und verkauft werden konnten. Vielleicht ließe sich trotzdem noch ein oder das andere Jugendwerk des Parmigianino zustande bringen, wenn man in den Depots der italienischen Provinzgalerien und in Schlössern darnach forschen könnte.

Das nächste Werk, das Vasari erwähnt, ist nicht mehr nachweisbar, doch besitzen wir wenigstens Stiche darnach. Als Parmigianino nach Beendigung des Krieges (1522) nach Parma zurückgekehrt war, vollendete er zunächst einige Bilder, die er begonnen und dann zurückgelassen hatte, »e dopo fece in una tavola a olio la nostra donna col figliuolo in collo, San Jeronimo da un lato, e il beato Bernadino da Feltre nell'altro; e nella testa d'uno dei detti ritrasse il padrone della tavola tanto bene, che non gli manca se non lo spirito*«. In dem Stichwerk »Fiore della ducale galleria Parmense« (Parma, Co' Tipi Bodoniani 1826) finden wir als zweites Blatt den Stich, der Vasaris Beschreibung des Bildes genau entspricht (Abb. 1). Die Madonna, die unter einem großen Baum sitzt, blickt nach rechts zum hl. Bernhard herab, das Kind hält einen Vogel in der Hand, Hieronymus kniet links vor der Madonna. Der Stecher (A. Dalcò) hat allerlei vom Charakter seiner Zeit und Kunst in Parmigianinos Werk hineingetragen; die Madonna erinnert an die Typen der Nazarener, das Kind blickt mit hypersentimentalem Augenaufschlag zur Mutter empor, wie es zu Parmigianinos Zeiten nicht dargestellt worden wäre, die beiden Heiligen sind trotz der Erkennbarkeit von Parmigianinos Typen deutlichst ins 19. Jahrhundert transponiert, der Baumschlag kleinlich und ausführlich, doch liegt kein Grund vor, dem Stecher und der Überlieferung der Galerie von Parma nicht zu glauben, da die Komposition auf ein Jugendwerk Francescos schließen läßt und mit Vasaris Angaben übereinstimmt. Es gibt noch einen andern Stich (von Bonasone) nach diesem Bild, auf dem auch der Kopf eines Stifters sichtbar wird, doch entspricht die erstere Wiedergabe den Angaben Vasaris und auch mehr dem Stil Parmigianinos**.

Kein Autor und Guida bezweifelt, daß Francesco Mazzola, als er 19 Jahre alt war, Fresken in S. Giovanni Evangelista in Parma gemalt hatte, nicht so sehr, weil sie ja noch vorhanden sind, sondern weil Vasari es sagt. »Ma non contento di questo, si volle provare Francesco a lavorare in fresco: perchè fatta in San Giovanni Evangelista, luogo de' monaci Neri di San Benedetto, una cappella, perchè quella sorte di lavoro gli riusciva, ne fece insino in sette«. Dies war gewiß eine Gedächtnistäuschung über eine Sache, die Vasari erzählt worden war, denn hätte er die Fresken auch nur flüchtig betrachtet, so hätte er wohl weder sieben Kapellen dem Parmigianino zugeteilt, noch jede Erwähnung des Sujets oder der Qualität unterlassen. Schon Affò führt genau an, was unverkennbar von der Hand Parmigianinos ist und sich mit den andern Fresken durchaus nicht verwechseln läßt. Auch verlegt er die Entstehung der Fresken nach dem Aufenthalt in Viadana, während Vasari seinen unklaren Satz über dieselben vor die Erzählung der Kriegswirren einfügt. Wenn es auch nur ein oder zwei Jahre Unterschied ergibt, so scheint mir Affòs Auffassung als die absolut Richtige. Als halber Knabe hatte Parmigianino wohl noch keine selbständigen Aufträge für die Ausmalung von Kapellen. Aber als er aus der Fremde wieder heimkehrte, da mag er auch seinen Landsleuten als der fertige Künstler, der er war, erschienen sein.

Von der Hand Parmigianinos sind in den beiden ersten Kapellen links je zwei Heiligendarstellungen an den gegenüberliegenden Wänden. In der ersten Kapelle malte er das Martyrium der hl. Agathe an der linken Wand (Abb. 2), an der rechten die hl. Lucia neben der hl. Barbara (Abb. 3). In der zweiten Kapelle stellte er links zwei beschaulich lesende Heilige, Jünglinge mit Locken (Abb. 4), und rechts den hl. Georg, mit dem sich mächtig aufbäumenden Pferd dar (Abb. 5).

Die hl. Agathe (Abb. 2) sitzt vor einer Säule, an die ihre beiden Hände über dem Haupt mit einem starken Strick gefesselt sind, der Kopf nach rechts aufwärts gewandt mit einem etwas ekstatischen Blick, dessen Darstellung niemals so recht in Parmigianinos Linie lag und die wir

* Milanesi, a. a. O., p. 221: »Questa tavola si conserva in Parma nella galleria publica«. Das ist nicht mehr der Fall, auch Riccis Katalog (»La R. Galleria di Parma«, Parma, L. Battei) kennt das Bild nicht.

** Bartsch, Œuvres de Bonasone, Tome XV, p. 125, Nr. 57.

Abb. 2. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma.

später auch nie mehr finden. Der Oberkörper der Heiligen ist vollständig nackt, drohend schwebt über ihr der Blick des Henkers mit der Zange in der Hand, bereit zu der grausen Marter an dem blühenden Körper. Es ist ein starkes Streben nach Charakteristik und Darstellung von Kraft in diesem Teil des Freskos sowie bei der Gestaltung des hl. Georg (Abb. 5), wie wir es später in Parmigianinos Werken nicht mehr antreffen. Darstellung von Energie und kämpfenden Kräften lag seinem Wesen fern, er nahm es von seinem Vorbild, von Correggio, und je weiter er kommt, je freier und selbständiger er wird, desto stärker wird auch der Mut zur eigenen Anschauung, bis diese triumphiert, und Erworbenes nur noch in seinem Können, in der Technik, eine Rolle spielt. Dann ist der eigene, der neue Stil frei geworden. Und Parmigianinos Stil ist nicht der des Gewaltsamen, der großen Dramatik, er führt nicht über Dissonanzen zur Auflösung, sondern er ist der einer Harmonie, die sich ruhig und klar aufbaut. Seine Kunst zeigt kein Ringen um den endlichen Sieg; der Kampf ist vorüber, wenn das Kunstwerk beginnt, und was er materiell hinterließ, ist vollendet im ursprünglichen Sinne des Wortes, wie Raffaels Werke. Und wenn das auch erst in den Werken, die in Bologna entstanden, ganz deutlich wird, ist diese innere Tendenz auch schon in den Frühwerken erkennbar.

Die hl. Agathe sitzt auf einem steinernen Sarkophag, der mit einer Reliefdarstellung der hl. Katharina geschmückt ist. Derlei Beigaben zu seinen Hauptdarstellungen bleiben eine charakteristische Eigenheit von Parmigianino und wiederholen sich immer wieder auf den Porträten seiner römischen und Bologneser Epoche. Und noch etwas viel Wichtigeres, geradezu Fundamentales in Parmigianinos Stil kündigt sich bereits in voller Deutlichkeit an: Parmigianino legt in diesem Fresko wie in allen seinen Werken keinen Wert auf richtige Darstellung des Raumes und noch weniger darauf, die Figuren in eine angemessene Proportion zur Umgebung zu setzen. Die oben oval abschließende Nische ist erfüllt von den beiden Figuren und der gemalte Raum wird nicht so sehr durch das

Heraustreten des Henkerskopfes und des Gewandes über dem Boden als durch die Größe und intensive Betonung der Figuren gesprengt Die Farben dieses Teiles des Freskos haben verloren, der Oberkörper der Agathe leuchtet hell heraus, aber das übrige ist ein wenig stumpf geworden, die Farbe des Gewandes ist ein unbestimmbares Blaugrau, das des Mannes wirkt nur dunkel und zeigt im Original weniger noch von seiner Struktur als die Photographie. Die beiden Gesichter zeigen starke Verwandtschaft mit Correggios Typen. Die zweite Nische mit der hl. Lucia und Barbara zeigt weniger Correggios Einfluß und mehr von Parmigianinos eigenem Stil. Die ruhige Komposition entsprach seinem künstlerischen Naturell, die beiden Heiligen sitzen beschaulich auf einem Steinsarkophag, der wie auf dem Agathenfresko ein für Parmigianinos Kunst ungemein charakteristisches Relief zeigt, und scheinen in ein ruhiges Gespräch vertieft. Dieses Werk offenbart einen starken Zusammenhang mit der »Vermählung der hl. Katharina« (Tafel 2), sowohl in den Frauentypen als in der feierlichen Ruhe der Darstellung. Der Greis auf dem Sarkophagrelief aber zeigt wieder einen Fortschritt in Parmigianinos eigenem Stil, nämlich den von ihm selbstgeschaffenen Typus des alten, bärtigen Mannes, im Gegensatz zu St. Josef und Petrus auf dem Katharinenbild. Der farbige Eindruck dieses Freskos ist intensiver als der der andern Wand; das Kleid der hl. Lucia ist gelb über dem weißen Hemd, und ein leuchtend rotes Tuch liegt über ihren Knien und verdeckt das Gewand der Barbara bis auf das vorschimmernde Unterkleid.

Abb. 3. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma.

Zu diesem Fresko hat sich erfreulicherweise ein Entwurf erhalten, eine Handzeichnung der Kupferstichsammlung in Berlin, unter den zweifelhaften Blättern der zweiten Garnitur aufbewahrt (Abb. 6)*. Durchaus nicht ganz gleich mit dem ausgeführten Werk bei im großen ganzen schon

* Rötel, 25 × 14 cm.

Abb. 4. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma.

festgelegter Komposition zeigt sie Parmigianinos Arbeitsweise, die Veränderungen in der Haltung der Köpfe, der Stellung beider Hände der Lucia und in der vollständig vom Fresko verschiedenen Reliefkomposition. Derartige Entwürfe mit wichtigen Veränderungen und anders komponierten Nebenfiguren finden wir in allen Stadien von Parmigianinos Œuvre von diesem Jugendwerk bis zur Madonna del Collo Lungo und dem letzten Bild in Dresden. Diese Zeichnung ist unmittelbarer correggiesk als das Fresko, in der Ausführung wurden die Köpfe schmaler, die Bewegung ruhiger, der Ausdruck stiller und gesammelter — Parmigianinos Wesen tritt deutlicher hervor als beim flüchtigen Entwurf.

Ein kompositionelles Gegenstück zu dem Fresko der Lucia und Barbara ist die linke Wand der zweiten Kapelle, in der zwei junge männliche Heilige zusammen in einem Buche lesen (Abb. 4). Die Symmetrie der Komposition ist so stark, daß man vermuten könnte, daß diese beiden Heiligen als Pendant zur St. Lucia und Barbara bestimmt gewesen seien und daß dann unbekannte Gründe diese Absicht vereitelt hätten. Auch die Gewandbehandlung ist sehr ähnlich, das rote Gewand des stehenden Heiligen hebt sich lebendig ab von dem gelben Gewand des Sitzenden und dem blauen Tuch, das über seinem Rücken liegt. Bei allen vier Fresken ist der Augenpunkt tief gelegt, aber nirgends so stark und so betont wie bei dem »Diakonenfresko«. Um das deutlich zu machen, ist die Nische architektonisch ausgeführt, die Kapitelle sind von zwei Seiten zu sehen und die Mauer des Nischenabschlusses ist von einer runden Öffnung durchbrochen; der Heilige sitzt auf einer Art Taburett, das auf schlanken, gegliederten Füßen steht, von denen drei sichtbar sind. Auch diese und das Sitzbrettchen dienen der perspektivischen Darstellung.

Der kühnste und interessanteste Teil dieses Jugendwerkes aber ist die Darstellung des hl. Georg (Abb. 5). Er steht in halber Wendung und hat mit der Rechten den Zügel des sich hochaufbäumenden Pferdes ergriffen. Die Linke hält, ohne sich darauf zu stützen, die Fahne und so wirkt

die Figur des Heiligen ungemein kräftig. Vorne am untern Rande des Bildes steht ein Hund, der nicht sehr realistisch beobachtet ist und in der Stellung fast an eine Katze erinnert. Das riesige springende Pferd erfüllt den Raum noch mehr als die Figuren den ihren auf den andern Fresken, gewaltig ragt das rechte Vorderbein und der Hundekopf über die gemalte Architektur hinaus und erreicht so eine ungemein starke Eindringlichkeit der Darstellung und eine solche Importanz, wie sie richtig dem Raume eingefügte Figuren niemals erhalten können. Es offenbart sich hierin deutlich Parmigianinos Überwindung der naturalistischen Darstellungsweise; an ihre Stelle tritt — wie in der Hochrenaissance überhaupt — eine gesteigerte Betonung der Bedeutung des Dargestellten dem Raume gegenüber. Die energische Behandlung des Vorwurfes wird durch die Farben sehr unterstützt: wie packend hebt sich die rote, gelbverzierte Rüstung von dem hellen Pferd ab! Dieses Fresko ist vielleicht Parmigianinos genialster Temperamentsausbruch, wie sich ein gleicher in seinem Werk nicht wieder findet. Hier moussiert seine Jugend, berauscht von der Offenbarung der neuen, von Correggios Kunst.

Abb. 5. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma.

Noch ein bedeutendes Werk Parmigianinos fällt in die Zeit vor seinem römischen Aufenthalt, das seiner Originalität, seiner Geschichte und schließlich seiner Qualität wegen mit Recht stets berühmt und hochgeschätzt war, das kleine Selbstporträt des Wiener Kunsthistorischen Museums. Doch bevor wir an die Besprechung desselben schreiten, müssen wir noch die literarischen Nachrichten über andere Werke dieser Epoche durchsehen.

In dem Jüngling war die Sehnsucht erwacht, berichtet uns Vasari, Rom mit seinen vielen berühmten Werken zu sehen, und als er diesen Wunsch seinen Onkeln unterbreitete, fanden sie ihn so natürlich und lobenswert, wie er uns heute erscheint. Denn trotz Correggios Genie, das die Fülle seiner Gaben über Parma ausgoß, wie muß es den jungen Künstler nach Rom gezogen haben, die Malereien im Vatikan zu sehen! Unumstritten, von keiner Parteien Haß und Gunst

entstellt, war damals der Ruhm dieser Werke verbreitet, eine Vorstellung, die wir uns von zeitgenössischen Werken gar nicht machen können. Niemand lehnte sie ab, es gab keine Alten, die den Neuerern ernstlich opponierten, alte Künstler bildeten ihren Stil um und gleichzeitig forderte die Jugend als ihr Recht und Glück, was die Alten für Pflicht und ernstes Streben hielten. Es ging kein Riß durch die Anschauung der aufeinanderfolgenden Generationen, wie etwa im 19. Jahrhundert — es sei nur an das Auftreten Manet-Monets erinnert — und was die beiden Onkel Mazzola zu seinem Plan einer Reise nach Rom hinzufügten, war nur der gute Rat, erst noch einige Bilder zu malen, mit denen er sich dann Einführung zu bedeutenden Persönlichkeiten verschaffen könnte.

Es gibt einen Kontrakt vom 21. November 1522, in dem Parmigianino sich verpflichtete, die Ausführung von Fresken im Dom zu Parma zu übernehmen. Sicher ist, daß alle Kontrakte über diese Ausmalungen nicht recht eingehalten wurden, und daß Parmigianino nie einen Pinselstrich im Dom malte. Es bleibt dahingestellt, ob das deshalb geschah, weil Correggio im Rückstand blieb und sich die Arbeit dadurch verzögert hatte, oder einfach weil unseres Künstlers Sehnsucht, aus der Enge von Parma herauszukommen, zu groß war, um länger ertragen zu werden. Er verließ Parma und Kontrakte und zog nach Rom, der Stadt der neuen Kunst und der neu aus der Erde erstandenen Antike.

Vasari sagt: »Francesco fece tre quadri, due piccoli ed uno assai grande; nel quale fece la nostra Donna col figliuolo in collo, che toglie di grembo a un angelo alcuni frutti, ed un vecchio con le braccia piene di pelo, fatto con arte e giudizio, e vagamente colorito. Oltre a ciò, per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrarre se stesso.« Affò weiß über diese Werke auch nichts Genaueres, so daß man feststellen muß: über die beiden ersteren wissen wir gar nichts; die genau beschriebene Madonna, mit dem Kind, das einige Früchte aus dem Schoß eines Engels nimmt, und dem Alten mit behaartem Arm läßt sich weder in einem Bild noch Stich identifizieren; hingegen besitzen wir das kleine Selbstporträt, ein Bild, das viele verlorengegangene aufwiegt.

Parmigianino porträtierte sein Spiegelbild, gesehen in einem Konvexspiegel, und benützte als Malbrett ein Kugelsegment aus Pappelholz (Tafel 3)*. Es war eine eigenartige Idee, eine Kaprice, sich derartig zu porträtieren, doch trifft Vasari gewiß das Richtige, wenn er sagt »per investigare le sottigliezze dell'arte«, um die Feinheiten der Kunst zu erforschen. Es liegt Neugier, ein wenig Originalitätsbedürfnis und eine jugendliche Unbekümmertheit darin, sich selbst mit der enorm verbreiterten Schulterpartie und der herrlich geformten, aber riesenhaften Hand darzustellen. Nur Menschen, deren künstlerische Neugier größer ist als ihre persönliche Eitelkeit, sind solcher objektiver Hingabe an ihre Studien fähig. Es entstand ein sehr eigenartiges, interessantes Porträt von vorzüglicher Qualität, das in der Geschichte der Kunst deshalb einzig dasteht, weil es trotz seiner Eigentümlichkeit gar nichts Abnormes oder Karikaturhaftes an sich hat. Parmigianino zeigte sein rundes Jünglingsgesicht mit etwas zu großen, graublauen Augen, einer intelligenten Nase und breitem ausdrucksvollem Mund. Das Haar ist hellbraun, das Hemd, das mit der kleinen Halskrause und der schon phantastisch vergrößerten Manschette sichtbar wird, ist weiß ins Bläuliche schimmernd und ebenso wie die Verbrämung aus Edelmarder mit der größten Gewissenhaftigkeit für das Stoffliche, aber ohne miniaturhafte Kleinlichkeit mit flotten Pinselstrichen gemalt. Das Kolorit des Gesichts ist rötlich und belebt so das etwas kühle Grau-Braun, auf das das Bild gestimmt ist. Die übergroße Hand ist schön geformt, zart und länglich, der helle Fleischton der Haut entsteht durch Schatten aus Rosa und Lichtblau, der kleine Ring am fünften Finger, mehr messinggelb als goldig, hebt sich als pikanter Kontrast ab. Auch der Raum, in dem der Künstler arbeitete, ist in seiner Verzerrung durch den Konvexspiegel genau wiedergegeben, wir sehen das Fenster, durch das das Licht einfällt, das Getäfel der Mauer, das Gestell der Staffelei und den Rahmen des runden Spiegels. Das Licht und der davon erfüllte Raum ist matt grünlichgrau und nur etwas Braun an dem Getäfel der Wand.

In der Zeit, da die Kunst gewiß mehr das Leben durchdrang und höher geschätzt wurde als in unserm Jahrhundert der Technik, da man aber auch den Zusammenhang von Kunst und

* Wien, Kunsthistorisches Museum Nr. 58, Engerth 344. Kreisrund, 24 cm Durchmesser.

Können noch wertete, erregte dieses seltsame Bild größtes Interesse, und als Papst Klemens VII. es Pietro Aretino zum Geschenk machte, war es sicher etwas Erwünschtes. Der Datario Klemens' VII., Lorenzo Giberti, der Parmigianino dem Papste vorstellte, war Aretins Freund, also wohl bei diesem Geschenk des Papstes der Vermittler. Vasari erinnert sich, daß er es als Knabe in Arezzo bei Aretin gesehen hatte, wo es durchreisenden Fremden als Rarität gezeigt wurde. Vielleicht lockte die damaligen Kenner gerade das »Kuriose« des Werkchens, aber niemals hätte das allein den Papst und Aretin dafür interessiert ohne die hervorragende Qualität der Malerei. Aus dem Besitze Aretins kam es in die Hände des »Valerio Vicentino (Belli), intagliatore di cristallo, ed oggi è appresso Alessandro Vittoria, scultore in Venezia«, schließt Vasari die Geschichte des Bildes. Wir können diese lückenlos weiter verfolgen, denn das Werk kam im Jahre 1608 laut testamentarischer Verfügung Vittorias an Rudolf II., der es in seiner Kunst- und Schatzkammer aufstellte, und für den es gewiß den besonderen Reiz hatte, eine Gemäldekuriosität zu sein. Von Prag kam es nach Wien; nachdem es im Besitz Aretins, des besten Kenners seiner Zeit und von Künstlern gewesen, blieb es eine Cimelie der Sammlungen des Kaiserhauses. Eine würdigere Laufbahn kann ein Kunstwerk wohl nicht haben.

Abb. 6. Parmigianino, Studie. Berlin, Kupferstichkabinett.

III. DIE WERKE DER RÖMISCHEN JAHRE

(1523 bis 1527).

In der ewigen Stadt malte Parmigianino das Hochaltarbild, »Die Vision des hl. Hieronymus«, das Maria Buffalina aus Città di Castello bei ihm bestellt hatte und das in die National Gallery in London gelangte (Tafel 4)*.

St. Hieronymus schläft in einer Landschaft und erblickt im Traum die Madonna. Umgeben vom strahlenden Licht schwebt sie auf der Mondsichel, eine Gestalt von ruhevoller Monumentalität, doch nicht erstarrt zur leblosen Statue, sondern eine atmende Frau; ihr Gewand ist unter dem vollen, ebenmäßigen Busen mit einem Band zusammengehalten, das gewellte Haar mit einem Diadem lose doch kunstvoll aufgesteckt, der Gesichtsausdruck zeigt ruhige Sammlung und interessierte Teilnahme. Zwischen ihren Knien lehnt das Jesuskind mit sicherer natürlicher Grazie, ein anmutiger Knabe mit Lockenkopf, der sich — ein wenig frühreif — für das Buch und die Vorgänge um ihn interessiert. Die Madonna blickt auf Johannes den Täufer, der vor ihrer Erscheinung in ein Knie gesunken ist. Pathetisch weist seine rechte Hand empor, voll Ausdruck blickt sein dunkles Auge auf die Himmelskönigin. Seine Figur bringt Bewegung als Kontrast zu der abgeklärten Ruhe der Madonna, der kompositionelle Zusammenhang dieser beiden disparaten Teile ergibt das einzigartige Kunstwerk.

Wir finden darin Anklänge an Parmigianinos Anfänge, an Correggios frühe Kunst und die Wirkung des römischen Aufenthaltes. Der Jesusknabe mit seiner graziösen Haltung, dem Ausdruck seines Kindergesichtes, der Fülle der Locken, deren eine in die Mitte der Stirne hereinfällt, mahnt an Correggios Bambini, doch ist sein Körper der eines 8- bis 10jährigen Knaben, wie wir das im Gegensatz zu den Kleinen Correggios bei allen Kindergestalten Parmigianinos finden. Johannes der Täufer, dessen Körper kühn gedreht ist, um das Muskelspiel in Wendung und Bewegung zu zeigen, verrät römische Einwirkung von Michelangelos Errungenschaften, während der schöne Kopf mit den dunklen Locken und der Augenaufschlag correggiesk sind. Es liegt etwas Verwandtes in der Komposition dieser Gestalt mit der von Raffaels »Johannes in der Wüste« im Louvre. Ebenso sei auf eine Übereinstimmung im Motiv der Zusammenfügung von Mutter und Kind mit Michelangelos Madonna der Liebfrauenkirche in Brügge hingewiesen. Das Werk, das entstand, aber wurde nicht zu einer Addition vorhandener Werte, sondern es ist als Ganzes ein neuer Wert. In diesem Gemälde ist nichts Problematisches, es handelt sich hier nicht darum, neue Darstellungsmöglichkeiten zu finden oder eine andere Lösung irgend einer Naturwiedergabe auf der Fläche zu geben, sondern der Künstler schaltet mit den vorgefundenen Gütern, mit dem Besitz, den Generationen zusammengerafft: Raum- und Luftperspektive, Anatomie und Kontrapost,

* Nr. 33, Holz 3·503 × 1·534 m. Das Bild kam vorläufig in das Kloster S. Maria della Pace (in Rom), wo Biondo es gesehen hat, bis Giulio Buffalini es nach Città di Castello brachte und in der Familienkapelle der Augustinerkirche aufstellen ließ. Nach einiger Zeit wurde es von dort in den Palazzo der Familie übernommen. (So weit Affò, der es dort sah.) Im Jahre 1790 erwarb es der englische Maler Durno, der es wenig später dem Marquis of Abercorne um 1500 Guineas verkaufte. Es war sodann im Besitz von Davis & Taylor, von denen es die Governors of the British Institution kauften und 1826 der National Gallery schenkten.

die Zusammenordnung in der Komposition, freie Behandlung des Beleuchtungsproblems. Das alles steht ihm zu Gebote, ohne ihn zu langweilen, da es noch unverbraucht ist und fast noch nirgends alle diese Errungenschaften zum Idealwerk vereint wurden. Darum atmet das Werk eine jugendliche Frische. All das ist ja noch neu, noch nicht banale Selbstverständlichkeit, Allerweltskunst geworden, die zu überwinden einer späteren Periode seines Schaffens vorbehalten war.

Was hiermit von Parmigianinos Altar für Città di Castello gesagt ist, scheint mir Wesen und Begriff der Hochrenaissance überhaupt zu erklären. Die Frührenaissance, speziell das florentinische Quattrocento, an dem Berenson das »Probleme-Suchen und -Lösen« in endgültiger Weise dargelegt hat, überwand Schwierigkeiten, ähnlich wie sie die moderne Technik durch ihre Erfindungen überwunden hatte. Die Fähigkeit, Raum und Bewegung in die Fläche zu übersetzen, war im Mittelalter verloren gegangen, eine Reihe von großen Ingenien hatte diese Terra nuova wieder erobert und sie wurden auch nach Gebühr gefeiert, wie von ihren Zeitgenossen, so auch von der modernen Kunstgeschichtsforschung. Auf diese Pfadfinder folgte die Hochrenaissance, jener Zustand, in dem die Wiedergeburt, nicht der Antike, sondern der Fähigkeit, Geschautes in künstlerischer Form wiederzugeben, vollendet war. Zu den Werken, die ohne irgendwelche Quattrocento-Eigentümlichkeiten in sich zu bergen, doch auch gar keine barocken Züge aufweisen, gehören die Werke Parmigianinos und vor allem die des Künstlers, der allen Zeiten als der Gipfelpunkt der Vollendung galt, die Werke Raffaels. Die Analyse von Parmigianinos »Vision des hl. Hieronymus« führte zur Auseinandersetzung mit dem Begriffe Hochrenaissance, weil es alle Merkmale dieses Stiles in reinster Form aufweist. Das Werk Raffaels, das uns sein Wesen auf der Höhe zeigt und sein Kunstwollen am eindeutigsten erschließt, ist die »Sixtinische Madonna«. Sie gibt uns sein Ideal eines ausgeglichenen Kunstwerkes in der Gesamtkomposition, sein weibliches Schönheitsideal in den beiden Frauen, seinen Begriff von Anmut im Jesuskind und den beiden Engeln und erfüllt im Kolorit, was er je in seiner Laufbahn als Maler angestrebt. Und während sich im einzelnen nichts findet, worin dieses Werk neu ist, ist es im Ganzen überwältigend anders als alles vorher.

Parmigianinos Hochaltarbild ist eine Parallelerscheinung zur Sixtinischen Madonna, ohne daß eine nachweisbare Beeinflussung vorläge. Beide Künstler strebten weder darnach, etwas darzustellen, was noch kein Sterblicher gemalt, noch den Ausdruck für dumpfringende Gefühle zu finden, sondern sie wollten alle Errungenschaften ihrer Kunst (und der Technik ihres Handwerkes) auf ein Werk konzentrieren, das das Schönste und Vollendetste ihrer Zeit werden sollte. Es ist ein Schönheitsideal, das angestrebt wird und, wie sich ruhig behaupten läßt, auch erreicht wurde.

In Parmigianinos Œuvre ist es ein Frühwerk, das sich uns als Quintessenz der Kunst seiner Zeit offenbart. Raffael war auf der Höhe seiner Kunst, als er die Sixtinische Madonna schuf, und auf der Höhe seiner kurzen Laufbahn; denn niemand kann ahnen und jede Vermutung darüber ist kindische Spielerei, was Raffael noch geschaffen und welche Entwicklung er genommen hätte, wenn es der Welt beschieden gewesen wäre, ihn als Greis zu sehen wie Michelangelo und Tizian. Was wüßten wir von Richard Wagners Genie, wäre er uns mit 37 Jahren entrissen worden! Doch wir müssen mit dem rechnen, was geschah, und mit den Werken, die geschaffen wurden, und so bleibt Raffael in der Geschichte der Vollender, der abschloß und krönte, kein »aus sich selbst rollendes Rad«. Grimm, der ihn unendlich hochstellt und als menschliche Erscheinung mit Goethe vergleicht — eine Annahme, der sich vieles entgegnen ließe — charakterisiert Raffael im »Leben Michelangelos« (I, p. 361) folgendermaßen: »Raffael hatte einen Vorzug, den vielleicht so lange die Welt steht, kein anderer Künstler in solchem Grad besessen hat: seine Werke entsprechen aufs Genaueste dem Durchschnittsmaß des menschlichen Geistes. Sie stehen keine Linie darüber noch darunter ... Er scheint zu schaffen, wie die Natur schafft. Keine Wolkenpaläste, in denen man sich zu klein dünkt, sondern menschliche Wohnungen errichtet er, durch deren Türen man eingeht und fühlt, daß man da zu Hause sei. Er ist verständlich in jeder Bewegung, er schmiegt sich dem Schönheitsgefühle der Menschen an mit seinen Linien, als sei es unmöglich, sie anders zu ziehen, und das Behagen, das er so auf die Beschauenden ausgießt, die sich entzückt als seines Gleichen

Abb. 7 und 8. Parmigianino, Entwürfe zur »Hieronymusvision« (Vorder- und Rückseite). London, British Museum.

fühlen, gibt den Werken die Allmacht und seiner Person den Schimmer glückseliger Vollkommenheit. Obgleich er unendlich viel getan hat, möchte man nicht glauben, daß er sich jemals groß angestrengt habe . . . es klebt ihm gar nichts Absonderliches an, man späht umsonst nach dunklen Ecken in seiner Seele.« Diese Darstellung von Raffaels Kunst geht nicht von seinen Werken aus, sondern von ihrer Projektion auf den urteilenden Beschauer, und erklärt so restlos Wesen und Wirkung dieser Kunst. Er bot keine Schwierigkeiten, weil er nicht tief war, und er stieß nicht ab, weil er nichts Neues brachte. Seine Zeitgenossen mußten ihn darum besser verstehen als ihre anderen großen Künstler und seine ungeheure Schätzung in den folgenden Zeiten und Jahrhunderten erklärt sich zur Hälfte aus dem Ruhm, den er zu Lebzeiten genoß und der wie eine Aureole seine Werke und seine Persönlichkeit verklärte. Zum andern Teil aber weil diese Eigenschaften auch ohne die historische Voraussetzung gelten und Grimms wunderbares Wort von den »Wolkenpalästen, in denen man sich zu klein dünkt«, für die Beschauer aller Zeiten Geltung hat.

Parmigianinos Weg hat ihn über die Hieronymusvision hinaus und weiter geführt. Auch er hatte nur 37 Jahre zu leben, aber die Konstellationen waren bei ihm anders, vielleicht verlief seine Entwicklung schneller, weil sie gradliniger war, er überwand das Werk, das wie wenige den Stilcharakter der Hochrenaissance verkörpert, und fand seinen eigenen Stil. Doch bevor die Linie seiner Stilentwicklung weiter geführt werden kann, müssen wir seine Vorarbeiten zu dem römischen Hochaltar und die anderen Werke dieser Jahre verfolgen.

Ein reichliches Handzeichnungsmaterial, das über die großen Sammlungen Europas verstreut ist, ermöglicht es uns, Parmigianino bei seiner Arbeit zu begleiten*. Im Printroom des Britischen Museums finden sich zwei Zeichnungen auf einem Blatt, die zu diesem Bild gehören. Es ist das Blatt Nr. 1882—8—12—488, als zweifelhaft bezeichnet (26 × 15·8 cm). Beide Seiten des Blattes sind benützt, beide zeigen ganz ähnliche Zeichnungen, sie sind nicht Vorzeichnungen zu dem Londoner Bild, sondern offenbar der eigentlichen Komposition vorausgegangene Gedanken. Die Rötelzeichnung der Rückseite (Abb. 8) zeigt kaum merkliche Andeutungen der Hieronymusgestalt, Johannes scheint zu sitzen; die Haltung des Oberkörpers entspricht in der Hauptsache der des Bildes, wirkt aber steif und unbelebt, da die Neigung nach vorn, aus der Ebene heraus, fehlt. Die Madonna steht auf den Wolken und hält das Kind im linken Arm, ihr Blick ist abwärts gerichtet, ihre Gestalt wirkt überlang. Dadurch ist der Kopf der Madonna so sehr von Johannes entfernt, daß der geistige Zusammenhang weniger deutlich ist als auf dem Bilde. Ursprünglich sollte das Kind wohl links sein, wo man die Umrisse noch sehen kann. Die Vorderseite der Londoner Zeichnung (Feder, braun laviert, Abb. 7) zeigt uns dieselbe Anordnung und Raumverteilung. Hieronymus ist deutlich sitzend ausgeführt, Johannes, mit dem

Abb. 9. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

Abb. 10. Parmigianino, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage.

Rücken gegen den Beschauer, ist ins linke Knie gesunken und erhebt die Arme zu Maria, doch wendet er den Kopf von ihr weg aus dem Bilde heraus. Eine Zeichnung des Louvre (Feder, braun laviert, 15·8 × 9·1 cm) zeigt die Komposition der Madonna mit dem Kind in einem entwickelteren Stadium als die Londoner Zeichnungen. Das Kind ist tiefer gestellt und die starke Überschneidung des rechten Armes der Madonna schon beseitigt, doch stützt die rechte Hand die Füße des Kindes. Gleichfalls im Britischen Museum (Doubtful, Sammlung Cracherode, Nr. 44; Feder, 21·7 × 11·5 cm, Abb. 9) findet sich der Entwurf einer auf Wolken stehenden Madonna mit Kind. Es scheint wahrscheinlich, daß auch diese Zeichnung in die vorbereitenden Skizzen zur Vision des Hieronymus gehört; es ist das gleiche lockere Stehen, fast Schweben auf den Wolken und der gesenkte Kopf mit

* Einiges davon publizierte ich in den »Graphischen Künsten« (Mitteilungen) 1915, Heft 1. Die Besprechung der Entwürfe zur »Vision des hl. Hieronymus« ist zum Teil von dort entnommen.

dem Blick nach unten. Der rechte Arm überschneidet die Brust, um das Kind zu halten. Einen entscheidenden Fortschritt in der Komposition zeigt die Zeichnung in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 10), auf welcher die Madonna nicht mehr stehend, sondern auf Wolken sitzend dargestellt ist. Die Gruppe in ihrem Gesamtumriß ist der des Bildes sehr ähnlich, doch sind die Stellungsmotive in Einzelheiten variiert. Diese Veränderung ist für das Bild von größter Bedeutung, denn erstens wurden die beiden Hauptfiguren größer und wirken dadurch monumentaler, als es bei dem ursprünglichen Entwurfe (stehende Madonna) hätte sein können, und zweitens wurde der Kontakt zwischen Johannes und Madonna viel intensiver, da diese Veränderung der Stellung die Entfernung zwischen ihren Köpfen verringerte. Eine Kopie nach diesem Blatt befindet sich in der Albertina (Scuola Lombarda 59).

Vasari stellte dieses Bild an den Schluß von Parmigianinos römischen Werken, während der Vergleich mit den folgenden ergeben wird, daß es nur das erste sein konnte. Es paßte ihm aber aus einem literarischen Grund gut in das Jahr 1527, das Jahr des Sacco di Roma. Er übertrug nämlich — vielleicht auf Grund eigener Erfindung, vielleicht auf eine Erzählung hin — die Anekdote vom »Noli turbare circulos meos« des Archimedes auf Parmigianino, der, vertieft in seine Arbeit, das Eindringen von Soldaten überhört haben sollte. Als diese den Nichtsahnenden vor der Staffelei und das Werk darauf erblickten, waren sie derart überwältigt, daß sie ihn weiter malen ließen. Und während die arme Stadt unter der »impiissima crudeltà di quelle genti barbare« zu leiden hatte, »die weder vor Gott noch vor den Menschen Achtung empfanden, wurde Parmigianino von diesen Deutschen versorgt, aufs höchste geehrt und vor jeder Unbill beschützt«. Als Gegenleistung hatte er nur eine große Menge von Handzeichnungen zu verfertigen. Natürlich gefiel Vasari als imposantes Werk, auch den kunstfremden Barbaren erkennbar, der Hochalter von Città di Castello am besten. »Quest'opera non gli lasciò condurre a perfezione la rovina ed il sacco di Roma«, sagt er davon, im Gegensatz zu der Tatsache, daß das Bild absolut einheitlich im Stil fertiggestellt wurde, nur zur Abrundung seiner Anekdote.

Von den Werken Parmigianinos, über deren Entstehung in Rom uns Vasari noch berichtet*, möchte ich (abgesehen von einigen Porträten) ein Bild mit einem uns bekannten Werk identifizieren, weil es stilistisch eine Stufe zwischen den Frühwerken mit ihrer Krönung, dem Hochaltar für Città di Castello, und den Madonnendarstellungen seiner Reifezeit in Bologna und Parma bildet.

»Dipinse similmente«, sagt Vasari, »in un quadro la madonna con Cristo, alcuni angioletti, ed un San Giuseppe, che sono belli in estremo per l'aria delle teste, per il colorito . . . la quale opera era già appresso Luigi Gaddi, ed oggi dee essere appresso gli eredi.« Affò weiß dieser Nachricht Vasaris nichts hinzuzufügen. Die »heilige Familie« in den Uffizien (Tafel 5)**, bestehend aus der Madonna mit dem Jesuskind auf dem Schoß, das sich ein wenig verschüchtert die lebhaften Liebkosungen des Giovannino gefallen läßt, der hl. Magdalena mit dem Salbgefäß, und einem bärtigen Heiligen (oder Evangelisten) mit einem aufgeschlagenen Folianten, könnte das von Vasari beschriebene Bild sein, da seine Notizen oft nicht genau sind. Maßgebender aber ist der Stil dieses Bildes für seine Einteilung in diese Periode von Parmigianinos Schaffen. Weit mehr als die Madonna aus der »Vision des hl. Hieronymus« zeigt uns die Maria und Magdalena dieses Bildes den Zusammenhang mit den in Parma entstandenen Werken, doch ist auch die Ähnlichkeit der Madonna des Londoner und Florentiner Bildes in Haltung und Ausdruck unverkennbar. Der Heilige aber ist Michelangelos Moses, von Parmigianino, in seinen kühlen und ruhigeren Stil übersetzt, während die beiden Knaben von Correggios Wärme erfüllt sind. Eine zart ausgeführte Landschaft mit einem römischen Triumphbogen ist der Szene beigegeben, ohne daß die Absicht bestand, die Illusion zu erwecken, als ob die Heiligen sich in dieser aufhielten.

* Von dem »Tondo d'una bellissima Annunziata«, und der »Beschneidung mit der kunstvollen dreifachen Beleuchtung« findet sich keine Spur mehr. Eine Beschneidung erwähnte Waagen in der Galerie des Herzogs von Leuchtenberg, doch kommt das Bild in modernen Katalogen nicht mehr vor.

** Nr. 1006, Holz, 0·73 × 0·62 m.

Ich habe das Londoner Bild an die Spitze von Parmigianinos römischen Werken gestellt — ich verlegte es in dem Aufsatz über die Handzeichnungen* in das Jahr 1523 unter dem Eindruck, daß es sein erstes Werk in Rom war — weil es am wenigsten von seinem eigenen Stil zeigt, so klar und unverkennbar es auch seine Hand offenbart. Das Bild in den Uffizien zeigt uns schärfere Linien in den Gesichtern der Frauen, den längeren Hals und die langen, spitzen Finger, mit denen die Madonna das Buch und die Magdalena das Gefäß umfaßt. Das Bild ist hell, Changeantfarben in den Gewändern und die lichte Landschaft ergeben die Klarheit und scheinbare Durchsichtigkeit, die für Parmigianino so charakteristisch ist. Weniger bedeutend und in seinem absoluten Wert dem Londoner Bild weit nachstehend, ist es als Stufe in Parmigianinos Entwicklung von fast ebenso großem Interesse, denn es zeigt uns die Ansätze jener Eigenheiten, die seinen späteren Stil, den Manierismus, ausmachen. Dasselbe gilt von dem bei flüchtigem Blick nicht besonders anmutigen Bild in Neapel, einer Madonna mit Kind (Abb. 11)**. Maria ist vom Rücken gesehen und hat dem Kopf dem Jesuskind so zugewendet, daß er scharf ins Profil gestellt ist, ihre Linke hält den Körper des Kindes, mit den ausgestreckten Fingern der Rechten scheint sie in seinem Munde nach den Zähnchen zu fühlen. Stirn und Nase der Madonna sind zu einem streng griechischen Profil vereint, das Kind, jünger und weniger anmutig als die auf den vorher besprochenen Bildern, erinnert wieder stärker an Correggios Bambini. Die Hände der Madonna sind von vollendeter Form und für Parmigianino ungemein charakteristisch, ebenso die Ausführung des Haares. Es besteht kein Zweifel, daß wir es mit einem Werk Parmigianinos zu tun haben, in dem er um sein Formideal rang und es noch nicht rein zum Ausdruck brachte. Die Zweifel Riccis (siehe Katalog der Galerie von Neapel) an der Authentizität beruhen eben nur auf dem Mangel an Anmut, also auf einem wenig stichhaltigen Argument!

Abb. 11. Parmigianino, Madonna mit Kind. Neapel, Pinakothek.

Das Handzeichnungsmaterial wird immer größer, je weiter der Künstler fortschreitet; so findet sich schon eine größere Anzahl Zeichnungen, die sich ihrem Stil nach mit Sicherheit in die römische Epoche einreihen lassen. Eine Federzeichnung, deren Inhalt nicht klar ist, liegt im Printroom des Britischen Museums als Schiavone (17×12 cm, Abb. 12). In den Köpfen der Mutter und der unbeteiligten Frauen finden wir trotz der starken Abbreviaturen dieselben Züge wie auf der Madonna des hl. Hieronymus, die beiden bärtigen Männerköpfe entsprechen dem Heiligen auf dem Uffizienbild, die Bewegung ist energisch und pathetisch, wie wir es später nicht mehr bei Parmigianino finden und zeigt Correggios und Michelangelos Einflüsse. Dasselbe gilt von der bedeutenden Studie eines sitzenden Propheten derselben Sammlung (Feder, braun laviert, 12·2×7·6 cm, Abb. 13), die intensives Interesse an Anatomie und in der breiteren und mächtigeren Formensprache der Vorbilder doch die Eigenheiten des Künstlers verrät: das Abschwellen der überstarken Waden und Unterarme zu dünnen Gelenken, die spitz zulaufenden Finger, die abgekürzte, so ungemein charakteristische Zeichnung der Füße mit dem breiten Vorfuß.

* a. a. O.

** Nr. 196, Leinwand, 0·84×0·66 m.

Abb. 12. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

Abb. 13. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

Abb. 14.
Parmigianino, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage.

Einige interessante Studien enthält das gedrängt volle Blatt in St. Petersburg (Abb. 14). Rechts im Vordergrund reicht die Madonna dem Kinde die Brust. In der eigenartigen und nicht ganz klar zum Ausdruck gebrachten Wendung der Madonna finden wir schon Parmigianinos eigenen Stilcharakter, die Drehung ist stark, doch entbehrt sie des Plötzlichen, Heftigen, die Stellung mag unbequem scheinen, doch ist sie weder erst im Augenblick eingenommen worden, noch stört sie die Mutter in ihrer Beschäftigung; der Schenkel ist sehr lang, der Fuß klein und endet schmal und spitz. Das Kind ist mit Interesse und Verständnis für den Akt dargestellt. Rechts oberhalb sitzt ein bärtiger und wohl auch älterer Mann auf einem Kamel. Es ist der durch den Moses Michelangelos beeinflußte Typus, der auf demselben Blatt noch zweimal vorkommt. Auch die hypertrophische Muskulatur des Reiters, ebenso wie die des genial angedeuteten Mannes, der sich bückt und von dem nur der rechte Arm, der verkürzt gesehene Kopf und ein wenig von der rechten Schulter zu sehen ist, zeigen den unmittelbaren Einfluß Michelangelos, der später fast ganz verschwindet, in dieser Zeit aber mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit dem verschieden gearteten Stil Parmigianinos eingefügt ist. Auch die Rückenansicht einer Figur ist vorhanden, bei der das Interesse des Künstlers der Drapierung des Mantels galt. Doch scheint diese eher nach einem Vorbild als nach der Natur studiert, da der Faltenwurf unklar ist und die Linien keinen rechten Zweck haben. Diese Studien dürften zur Komposition einer »Anbetung der Könige« entstanden sein; der Typus des Alten sollte für den reitenden König, der Jüngling vermutlich stehend, und die Figur im Mantel kniend, von rückwärts gesehen, verwendet werden. Für Parmigianinos Stil in seiner Fortentwicklung sind die beiden Jünglingsköpfe auf den leichtgebeugten Hälsen (oben in der Mitte des Blattes) ungemein charakteristisch.

Abb. 15. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

Anders präsentiert sich das Blatt in London (Printroom des Britischen Museums, 19·4 × 24·9 cm, Abb. 15), das durch seine Technik mit der braunen Lavierung und den weiß gehöhten Stellen über einer zarten und feinen Federzeichnung viel vom Charme der Vollendung hat, den Parmigianinos Bilder besitzen. Das Blatt zerfällt in zwei Teile. Rechts sitzt die Madonna, das Kind lehnt an ihrer Seite und stützt sich mit dem linken Arm auf ihren Schoß, während die rechte Hand auf einen Putto weist, der auf einem antiken Kapitell steht und den Vorhang zurückhält. Das Jesuskind blickt zur

Abb. 16. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

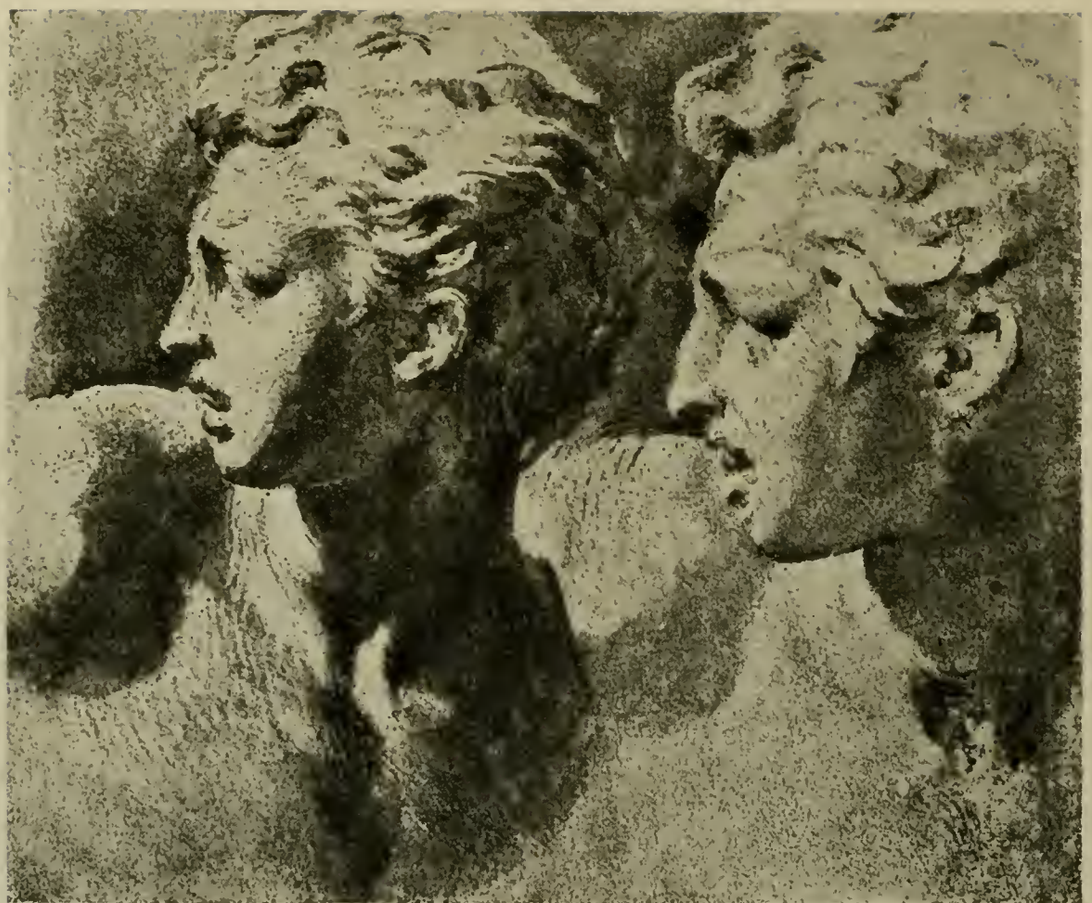


Abb. 17. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Mutter empor, mit ein paar kurzen Strichen ist dieses ernsthaft aufblickende Kindergesicht festgehalten, ein kleines Meisterstück der Zeichenkunst. Es ist nicht klar zu ersehen, ob die mehr lehnende als sitzende Frauengestalt auf der linken Seite des Blattes zur Komposition der Madonna gehört und den linken Arm ausgestreckt hat, um auch ihrerseits den Vorhang festzuhalten, oder ob nur der freigebliebene Platz zu einer solchen Studie verführte. In dieser Zeichnung finden wir wie auf dem Londoner Altar die ruhig-sichere, abgeschlossene Form der Hochrenaissance, bereichert um den Zauber, den Parmigianino wie kein Zweiter seinen Figuren zu geben wußte. Alles bei dem Londoner Altar über seine Zusammenhänge mit der Kunst Roms in diesen Jahren Gesagte gilt auch für dieses in Technik und Form anspruchslose Blatt. — Das Streben, sich mit Michelangelos Schöpfungen auseinanderzusetzen, offenbaren noch zwei Zeichnungen auf das deutlichste. Die Londoner Studie der beiden Männerakte (Feder, laviert, Abb. 16) zeigt die Betonung und stellenweise Hypertrophie des Vorbildes auf schlankere Menschen übertragen, die einzelnen Formen aber stimmen überein mit denen der gedrungeneren Figur des sitzenden Propheten (Abb. 13). Dieses Blatt zeigt wieder den reinsten Charakter der Handzeichnung, die in der Technik und ihren Absichten nicht über das Ursprüngliche dieser Kunstform hinauswill: mit der Feder modelliert und die Lavierung nur zur Andeutung der Hauptschatten verwendet, die versucht werden sollten, ist es die Auseinandersetzung mit neuen Vorstellungen ohne die Absicht, etwas Endgültiges zu leisten. Die interessante Studie mit den beiden ähnlichen, in starker, mitgerissener Bewegung dargestellten Jünglingsköpfen verkörpert schon durch die sorgfältige Ausführung und die flächige Behandlung eine andere Art der Handzeichnung (Abb. 17)*. Das ist nicht mehr ein Entwurf für ein Bild. Es ist der Kopf des älteren Sohnes der Laokoongruppe, den Parmigianino für sich studierte, um sich mit dem Typus und dem Ausdruck vertraut zu machen. Abgesehen von Stellung und Haltung ist auch die Ähnlichkeit mit dem Vorbild stark. Zunächst wirkt die Zeichnung etwas akademisch und leer, so daß Zweifel an der Eigenhändigkeit

* Florenz, Uffizien, Stift, weiß gehöht auf grünlichem Grund. 11·5 × 13·5 cm.

entstehen könnten, die sofort verschwinden, wenn man als Vorbild einen griechischen Marmor erkannt hat, der eine ganz andere Wiedergabe auslöst als ein lebendes Modell. Es ist immer erfreulich, Dinge, die sich sonst nur aus Einzelheiten der Werke und aus der allgemeinen Zeitrichtung ableiten ließen, durch vorhandenes Material beweisen zu können. Denn so ist es nicht mehr eine Behauptung allgemeinen und widerlegbaren Charakters, wenn wir auf den antiken Einfluß bei Parmigianinos Lucretia in Neapel (Abb. 18)* hinweisen, nachdem sich vorher eine doppelte Studie nach einem Kopf der Laokoongruppe gefunden hatte. Nicht nur die Artemisgemme an der Schulter, jeder Zug des emporgewandten Hauptes mit dem »klassischen Profil« und den weitgeöffneten Lippen mahnt uns an die Werke der Blütezeit des Altertums, zeigt uns, woher Parmigianinos Formenideal kam, dem er den Stempel seiner Zeit und seines Genius aufdrückte. Die Qualitäten dieses Bildes sind die Komposition im Raum, das wunderbar-plastische Herausarbeiten des Körpers aus dem dunklen Hintergrund und die geniale Behandlung der Details (Haare, Perlen, Gemme, Dolch). Diese ist bei aller Genauigkeit weder kleinlich, noch lenkt sie von der Betrachtung des Ganzen ab, sondern erst wenn das Bild in der Hauptsache gesehen und apperzepiert ist, kommen die Einzelheiten dem Beschauer zum Bewußtsein und lösen das Lustgefühl aus, daß man mit dem Bild noch nicht fertig ist und einem noch feine Freuden an der liebevollen Ausführung des Stoflichen erwarten. Dieser Reichtum, den ein Bild enthält, ohne daß er sich protzig vordrängt, ist ein bedeutendes Merkmal des Stiles Parmigianinos. Gänzlich ohne Grund stellt Rinaldis' Katalog der Pinakothek von Neapel (1911) dieses Bild in das Œuvre Gerolamo Bedolis. Es ist unverkennbar von der Hand Francescos.

Abb. 18. Parmigianino, Lucretia. Neapel, Pinakothek.

Dasselbe gilt von der »hl. Klara« in Neapel (Abb. 19)**, von Rinaldis auf Grund einer alten Tradition dem Bedoli zugeteilt, während wir in jedem Strich Parmigianino erkennen. Nie hat Bedoli ein in seiner Ruhe so mächtiges Bild geschaffen, ihm war es auch nicht gegeben, eine so wundervolle Feinmalerei, wie das Ciborium und das Buch, der dargestellten Hauptfigur unterzuordnen. Seine Farnesebildnisse in Neapel zeigen, wie er den Porträtierten durch Beiwerk erdrückt. Keinesfalls ist dieses Bild die von Vasari erwähnte Darstellung einer hl. Klara, denn vor dem römischen Aufenthalt kann dieses Bild nicht entstanden sein. Andererseits besteht die Möglichkeit, daß Vasari dieses Bild kannte und es irrtümlicherweise von ihm

* Nr. 207, Holz, 0·67 × 0·51 m.

** Nr. 202, Leinwand, 0·92 × 0·71 m.

und seinem Gewährsmann Gerolamo als Jugendwerk Parmigianinos bezeichnet wurde.

In diese Epoche fällt ein schönes Bild Parmigianinos, das ich in Wien zu sehen Gelegenheit hatte, bevor es restauriert nach London wanderte. Es stellt die hl. Familie dar, die Madonna (sitzende Halbfigur) umfaßt mit der rechten Hand das Jesuskind, ihre Linke hat der kleine Johannes an sich gezogen, links betrachtet Josef (mit lockigem Haupt- und Barthaar) die Szene, in der Mitte rückwärts öffnet sich ein Ausblick auf eine Landschaft. Das Bild war auf drei senkrechte Holzbrettchen gemalt und wurde offenbar gerastert, ohne daß die Malfläche genügend gesichert war, denn als ich es sah, war das mittlere Brett mit dem Antlitz der Madonna stark beschädigt. Doch ist die Hand des Künstlers in den gut erhaltenen Teilen unverkennbar. Ein Ausschnitt, der Kopf des hl. Josef, sei hier wiedergegeben (Abb. 20).

Abb. 19. Parmigianino, hl. Klara. Neapel, Pinakothek.

Abb 20. Parmigianino, Detail. London, Kunsthandel.

IV. PARMIGIANINO ALS PORTRÄTIST.

Unbestritten von Parmigianinos Widersachern und der den Manierismus ablehnenden Kunstkritik wurde Francesco als Porträtist gefeiert, selbst Burckhardt sagt nach der vorwurfsvollen Besprechung seiner Heiligendarstellungen: »Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist Parmigianino einer der trefflichsten seiner Zeit. Im Museum von Neapel gehören seine Bildnisse zu den Perlen der Galerie. Sein eigenes Porträt in den Uffizien — der wahre Bell' Uomo von Stande — ist eines der besten der ganzen Malersammlung.«* Angesichts Burckhardts prinzipieller Ablehnung der Kunst Parmigianinos und des Manierismus überhaupt haben diese Lobesworte hohen Wert. Freilich, das konnte auch Vorurteil und der im einseitigen Prinzip Befangene nicht verkennen, daß Schöpfungen wie die Porträte der Antea und des Sanvitale in Neapel, die beiden in Madrid und das des sogenannten Malatesta Baglione in Wien nur den allerbesten Werken aller Zeiten an die Seite gestellt werden dürfen. Bei diesen Bildern bedarf es keiner Erklärung des Stiles, keiner Analyse der Elemente — beides schmeckt ein wenig nach Verteidigung — wer Augen hat, der sehe. Dieses einfachste Verfahren hat den Porträten gegenüber nie versagt.

An die Spitze der Besprechung sei das berühmte Bildnis der Antea in der Pinakothek zu Neapel gestellt (Tafel 6).** Die Tradition, daß die dargestellte Frau die Kurtisane Antea sei, geht auf den Autor des »Abregé de la Vie des plus fameux Peintres« zurück, der das Bildnis als »la Maîtresse du Parmesan appellée Lantea« bezeichnet.*** Aretin und Benvenuto Cellini erwähnen diese Dame und von letzterem erfahren wir auch, daß sie bei der Torre Sanguigna in Rom wohnte. Affò fühlte sich noch nachträglich unangenehm berührt über diese Beziehung seines jungen Helden zu der in Rom herrschenden Sittenverderbnis und meint, wenn Parmigianino sie gemalt hätte, so sei das der Auftrag eines Dritten gewesen und nicht eine Gunst an den amant du cœur. Sichergestellt ist die Persönlichkeit der Dargestellten nicht, da wir von Cellini oder Aretin keine Notiz darüber besitzen und auch Vasari dieses Porträt nicht erwähnt. Doch wollen wir der Einfachheit halber den Namen, den die Tradition an das Bildnis knüpft, beibehalten.

Das Bild ist ein Kniestück und schon als solches ein Novum. Der vollständig indifferente Hintergrund wirkt nur an und für sich durch sein Format, aus dem die Figur dominierend und in scheinbar natürlicher Größe hervortritt. Man wird sich dieser Tatsache dem Original gegenüber weniger bewußt als vor der verkleinerten Wiedergabe, in der nur das Verhältnis der Figur zu dem sie umgebenden Raum den Eindruck der Größe vermittelt. Die junge Frau war sicherlich eine Schönheit, es liegt im Stil der Zeit und des Künstlers, wenn die Augen etwas zu groß sind, was heute leicht befremdend wirkt. Was immer die Antea war, gesehen durch die Kunst des Parmigianino ist sie eine in ihrer ruhigen Sicherheit unendlich vornehme Frau, die ihre Eleganz und ihren Schmuck mit der Selbstverständlichkeit zu tragen wußte, mit der Parmigianino diese Details liebevoll ausführt. Das Haar ist kunstvoll frisiert, ein Schmuckstück krönt es, an dem in Übereinstimmung mit den Ohrgehängen eine große Perle befestigt ist. Die rechte bekleidete Hand

* Cicerone, neunte Auflage, III, p. 850.

** Nr. 190, Leinwand, 1·39 × 0·88 m.

*** D'Argenville, Paris, 1745.

Abb. 21. Parmigianino, Porträt. Wien, Kunsthistorisches Museum.

hält den andern Handschuh und den Kopf des »zebelin da tenir in mano« an seinem Kettchen, während die wundervoll geformte Linke die große Halskette in Gürtelhöhe mit zwei Fingern festhält. Das Kleid ist mit wahrhaft künstlerischer Großzügigkeit gemalt. Wer keinen Sinn für Kleidung hat, wird nur die malerischen Qualitäten darin sehen; wer sich für Kostümkunde interessiert, kann dieses Bild als Beispiel der Epoche verwenden.

Es liegt kein Grund vor, der Tradition entgegenzutreten und das Bild in eine andere Zeit als in Parmigianinos römische Jahre zu verlegen. In der technischen Durchführung, in der Malerei des Gesichtes, der Hände und des Halses, ja im Ausdruck des Antlitzes finden wir die stärksten Übereinstimmungen mit dem Uffizienbild (Tafel 5), dessen Madonna übrigens als Frauentypus eine innere Verwandtschaft mit der Antea besitzt. Diese Werke zeigen schon Parmigianinos eigensten Stil in so ausgesprochener Weise, daß man ihn nicht mehr verkennen oder verwechseln kann. Die Malweise, Farbengebung, das Sich-Abheben vom Hintergrund mit der nur Parmigianino eigenen Schärfe sind Charakteristika seines Stiles, nur seine eigentümliche Fortentwicklung der Linienführung ist, obwohl schon angedeutet, noch nicht vollendet.

Ein kleines Frauenporträt derselben Epoche wie das Bildnis der Antea finden wir im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 21).* Das Gesicht ist in seiner klaren, fast harten Modellierung von großem Reiz, die Augen und der ausdrucksvolle Mund scheinen zu sprechen. Die Kopfbedeckung ist mit zartester Sorgfalt dargestellt, während das Kleid, die Krause und im besondern die Ärmel mit energischer Großzügigkeit gemalt sind. Die Verschmelzung des warmen Rosa mit dem Gelb, das die Schattierungen ergibt, ist von einem raffinierten malerischen Reiz, wie ihn besonders Parmigianinos letzte Werke mit ihren Changeantfarben besitzen. Der Vorhang ist grün und bringt einen ganz andern Ton in das Bild, das beim ersten Anblicke ganz in Rosa getaucht erscheint. Die originelle koloristische Zusammenstellung wirkt etwas experimentell. Vielleicht war dies Porträt kein Auftrag, sondern

* Nr. 65, Holz, 50 × 47 cm.

eine Studie, jedenfalls hatte Parmigianino freien Spielraum in der Ausgestaltung, während das Bildnis der Antea den Charakter des eleganten Repräsentationsbildes zeigt. Das Bild ist alter Besitz des kaiserlichen Hauses, wir finden es auf einem der Galeriebilder, die Teniers von der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm malte (derzeit im Museum zu Brüssel)*, doch wurde es erst von Wickhoff auf Parmigianino getauft, eine Zuschreibung, die wohl niemand mehr bestreiten wird.

Ähnlich in den Raum gesetzt wie die »Dame in Rosa« ist ein männliches Porträt in der Galerie Borghese in Rom (Abb. 22). Obwohl es etwas weicher gemalt ist, zeigt es doch dieselbe Klarheit des Gesichtes, aus dem die Augen groß herausleuchten. Und die spärlichen Gewandpartien zeigen bei ihrer unauffälligen Schlichtheit den vorzüglich gemalten Faltenwurf.

Stilistisch schließt sich an dieses Bildnis das des lesenden Mannes im Kunsthistorischen Museum in Wien an (Abb. 23).** Leider ist dieses interessante Bildnis schlecht erhalten, so daß Zweifel an der Authentizität entstehen könnten, die aber durch gewisse ganz überzeugende Einzelheiten wieder behoben werden. Für Parmigianino zeugt die Ausführung des Mundes und des kurzen Bartes, die Haltung und Zeichnung der Hand und Einzelheiten der Gewandbehandlung. Das Bild kommt im Prager Inventar von 1718 als »Scola di Correggio« vor (»Ein Kopf so auf der Hand Leinet und abwärths schauet«), 1723 kommt es als Correggio mit andern Bildern nach Wien, doch erscheint es in der Galerie erst im Jahre 1816.

Abb. 22. Parmigianino, Porträt. Rom, Galerie Borghese.

Abb. 23. Parmigianino, Porträt. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die Galerie des Prado besitzt das bedeutende und hochinteressante Porträt einer Mutter mit drei Söhnen, das alles zusammenfaßt, was wir bisher von Parmigianinos Bildniskunst gesehen haben (Tafel 7).*** Die Figuren stehen so im Raum, daß die Frauengestalt mächtig dominierend hervortritt, zwei der Knaben sind fast symmetrisch und doch in so verschiedener Haltung, daß diese Anordnung kaum auffällt, neben die Mutter gestellt, der dritte und jüngste steht mit dem Rücken zum Beschauer, so daß er zu der Mutter mit etwas scheuem Aufblick emporsieht, während die beiden älteren Knaben sich an sie

* Nr. 458. An den Wänden der Galerie sind zwanzig Bilder berühmtester Meister dargestellt, in der Mitte stehen vier Personen, unter denen sich der Erzherzog und Teniers befinden.

** Nr. 66, Holz, 67 × 52 cm.

*** Nr. 333, Leinwand, 1·28 × 0·97 m.

schmiegen und dabei interessiert umherschauen. Hier finden wir vier wundervolle Porträtköpfe, bei deren feiner und klarer Ausführung und ihrem belebten Blick wir fühlen, sie müßten auch ähnlich gewesen sein. Das sind keine Porträte, in denen der Künstler seine eigenen Gedanken und Gefühle widerspiegelt, sondern er empfand, aus sich herausgehend, Interesse, ja Neugierde für den Dargestellten. Diese Eigenschaft verbindet Parmigianino stärker mit der nordischen Porträtkunst als mit der seiner italienischen Landsleute. Nicht nur die Klarheit der Ausführung und die liebevolle Detailarbeit in Schattierung und Abstufung der Fleischtöne zeigt ihn eher mit seinem Zeitgenossen Holbein als mit Tizian verwandt, sondern vor allem dieses objektive Empfinden gegenüber dem lebenden Original seines Werkes. Dieses Unitalienische in Parmigianinos Kunst hat gewiß das Verständnis für ihn im Norden gefördert und erklärt zum Teil, warum er schneller und stärker auf die deutsche und niederländische Kunst einwirkte als andere. In der Darstellung der Stoffe und des Schmuckes finden wir seine ganze künstlerische Vollendung wieder und eine unerhörte Fülle von Nuancen, die sich ohne jede Kleinlichkeit zu malerischen Werten zusammenschließen. Diese Freude am stofflichen Detail erinnert an frühere Epochen nordischer Kunst, nur daß sich das Bild nicht wie dort mosaikartig aus Einzelheiten zusammensetzt, sondern daß diese sich dem Gedanken einer dominierenden Komposition zwanglos unterordnen.

Die Schrift »in Roma« findet sich auf dem Porträt eines Jünglings, der einen Rock mit Verschnürungen, eine Art Uniform, und am Gürtel ein Schwert trägt (Rom, Galerie Borghese, Abb. 24)*. Die Kappe schmückt eine Gemme, ein Modedetail, dem Parmigianino stets seine Aufmerksamkeit schenkte. Vielleicht zeigt uns das Bild jenen Lorenzo Cibò, »capitano della guardia del papa e bellissimo uomo si fece ritrarre da Francesco; il quale si può dire che non lo ritraesse, ma lo facesse di carne e vivo«, von dem Vasari berichtet, und die Jugend des Dargestellten ist gewiß kein Grund, diese Vermutung abzulehnen.

Auch einem Porträt im Schlosse Windsor** wurde gelegentlich der Name des Lorenzo Cibò beigelegt, gewiß ohne jede Begründung; denn nichts an dem bartlosen Jüngling von etwa 16 Jahren, im schwarzen, nur durch einen schmalen, weißen Hemdrand belebten Gewand, dessen Linke auf einem so nebensächlich behandelten Schwertgriff ruht, daß man bei flüchtigem Blick zweifeln könnte, ob es nicht die Seitenlehne des Fauteuils ist, mahnt an den Soldatenberuf, der zu jenen Zeiten doch wahrhaftig keine elegante Sinekure war, sondern eine höchst kriegerische Betätigung verlangte. Das Bild wurde zum erstenmal im Katalog der Bilder Jakob II. unter Nr. 482 als »junger Mann in Schwarz, eine Hand auf dem Säbel« erwähnt, später einmal hieß es dann »ein Offizier der päpstlichen Garde«.

Wir finden in der Galerie von Neapel noch zwei Männerbildnisse, die denselben Stil der römischen Jahre zeigen und deren Schicksal sich in gleicher Weise seit dem Jahre 1587 verfolgen läßt.*** Das als Porträt des Gian Galeazzo Sanvitale überlieferte Bild (Tafel 8)† ist das reichste von allen, die uns erhalten sind. Zwischen einer Rüstung, deren Reichtum Hunderte von Stilleben aufwiegt, und einem kleinen Stückchen eines Baumes und Laubwerk, ist die Halbfigur des sitzenden Kavaliers dargestellt, der die Hand auf den Armstuhl legt. Letzterer ist so sorgfältig und naturalistisch ausgeführt wie die Rüstung und diese Akzessorien allein könnten ein Porträt erdrücken, es müßte gar nicht mehr das prunkvolle Gewand, der Schwertknauf und das große Barett mit Knöpfen, Federbusch und Agraffe hinzukommen. Aber über der Meisterschaft, mit der diese toten Dinge dargestellt sind, steht die hohe Kunst Parmigianinos, ein Menschenantlitz beseelt und über alles andere herrschend wiederzugeben. In natürlicher Weise trennen das dunkle Gewand und die tiefen Schatten links und rechts das mit malerischer Meisterschaft modellierte, wunderbar ausdruckvolle

* Nr. 86, Leinwand, 0·72 × 0·58 m; wurde früher Raffael zugeschrieben.

** Holz, 97 × 82 cm, abgebildet L. Cust, La Collection Royale de S. M. Edouard VII au Château de Windsor, p. 63.

*** Die Erwähnung vom Jahre 1587 erfolgte im Inventar der Guardaroba des Ranuccio Farnese in Parma, dann findet sie sich im Inventar von 1680 des Palazzo del Giardino in Parma; in Capodimonte bei Neapel, wo die beiden Bilder 1799 von den Franzosen weggenommen und 1800 in Rom wiedererworben wurden; im Inventar der Galérie Francavilla in Neapel von 1802, im Jahre 1806 wurden beide nach Palermo geschickt. Das Bildnis des Sanvitale hieß bei dieser Gelegenheit »Christoforo Colombo«, das des Castaldi erst in einem späteren Verzeichnis, offenbar um mit dem andern einen Zusammenhang zu haben, »Amerigo Vespucci«.

† Nr. 192, Holz, 1·07 × 0·8 m.

Gesicht von den Dingen und geben ihm das Dominierende im Raum. Das Bild verrät keine Erdenschwere, keinen vergossenen Schweiß, es ist vollendet, weil die höchste Kunst sich hier restlos mit höchstem Können deckt. Pontormos und Bronzinos beste Bildnisse verblassen neben diesem Meisterwerk.

Das Bild hieß schon im Inventar von 1587 der Guardaroba des Ranuccio Farnese »un ritratto del Conte Galeazzo Sanvitale«, eine Annahme, die Ricci* dadurch stärken wollte, daß er die Zahl 72 auf der Münze in der rechten Hand für ein C. F. in Spiegelschrift liest und diesen Buchstaben die Bedeutung »Comes Fontanellati« gibt. Auf der Rückseite des Bildes ist die Signatur

OPVS D MAZOLLA 1524
F.

Abb. 24. Parmigianino, Porträt. Rom, Galerie Borghese.

Das Porträt des Giovanni Battista Castaldi (Tafel 9)** zeigt weniger Beiwerk, doch das gleiche Beherrschen des Raumes durch ein edles, geisterfülltes Gesicht, das größte Kunst geschaffen hat. Unendliche Feinheiten im Detail, Buch, Hände, Spitzen, Federn und Agraffe am Barett, werden durch das dunkle Gewand zusammengefaßt und dem Kopf in unbefangenster Weise untergeordnet. Es liegt mehr Kompositionskunst in der Anordnung dieser Porträte als in vielen gleichzeitigen Storien, die weite Wandflächen bedeckten.

Wir fanden auf der Rückseite des Porträts des Gian Galeazzo Sanvitale bei der Signatur auch die Jahreszahl 1524. Alle bisher besprochenen Porträte sind bestimmt in den vier Jahren 1523 bis 1527 in Rom entstanden. Wir haben äußere Stützen für diese Behauptung an dem Porträt der Antea, an der Schrift »in Roma« auf dem Bilde des jungen Offiziers, an der Signatur des Sanvitale, an Vasaris Mitteilung über das Porträt des Lorenzo Cibò. Aber alles das wären keine Beweise, die uns zwingen würden, Bildnisse in diese Epoche zu verlegen, wenn diese nicht selbst für sich zeugten. Sie können nicht vor dem römischen Aufenthalt entstanden sein, sie setzen die Kenntnis der Meisterwerke römischer Porträtkunst voraus und bedeuten einen ungeheuren Entwicklungsschritt gegenüber dem mit Sicherheit knapp vor der römischen Reise entstandenen Selbstbildnis im Konvexspiegel. Wir fanden in den Porträten denselben Stil und dieselbe Technik wieder, wie in seinen Kompositionen der römischen Epoche: das klare Kolorit, das auf der scheinbaren Anwendung der Lokalfarben beruht, indem zwar jede Farbe mit unendlicher Nuancierung durch Zuhilfenahme anderer Töne abschattiert ist, im ganzen aber doch stets in ihrem Grundton erscheint und nicht durch gemeinsame Schatten mit andern Farben ihren Grundton total verändert, wie dies zum Beispiel auf Correggios späteren Werken der Fall ist. Das Streben zur Linie kündigt sich an — etwa in der Stellung der Hände, oder besonders markant in der Art wie die Frauenfigur an den Rand des Castaldi-Bildnisses gesetzt ist. Gemeinsam endlich ist allen diesen Porträten Parmigianinos Raumdarstellung. Während Parmigianino für die Darstellung des Raumes, in dem seine Figuren sich befinden, gar kein Interesse hatte und diesbezügliche Andeutungen willkürlich wiedergibt, hatte er das stärkste Gefühl für das Verhältnis der Figur zum Bildausschnitt. Und gerade darauf beruht die Bedeutung seiner Bildnisse. Parmigianinos plastisches Empfinden aber erschöpft sich im Figuralen. Das Körper-

* Napoli Nobilissima IV, p. 14.

** Nr. 191, Holz, 0·98 × 0·83 m.

liche des Raumes wird nur angedeutet, oft bewußt falsch behandelt, die Hauptsache bleibt stets die dargestellte Persönlichkeit. Selbst ein scheinbar realer Raum wird in Wirklichkeit nur Umrahmung, wie bei Reliefdarstellungen der Antike, wie die Säulenarchitektur der Grabstele der Hegeso. Woran liegt es nun, daß wir diese Bildnisse über die besten zeitgenössischen Werke, über die schönsten Porträte Raffaels stellen? Es ist nicht bloß die meisterhafte Technik, die wunderbare seelische Eleganz, die bei aller Kühle freudigen, leuchtend hellen Farben, die uns an diesen Werken entzücken — das Wunderbare, in Worten nicht Wiederzugebende ist der unendliche Charme, der Reiz, der diese Bilder verklärt, jene Anmut, von der sie durchtränkt und gesättigt sind wie die Landschaften Umbriens oder Mozarts Musik. Vor Parmigianino finden wir nichts, was ihm ähnlich ist, erst Salviati, Pontormo und Bronzino, die nach ihm und zum Teil von ihm kommen, zeigen Verwandtschaft. Um zu charakterisieren, worin Parmigianinos Qualitäten bestanden, seien seine Bildnisse mit dem wundervollen Porträt Franciabigios im Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 245) verglichen. Auch hier Klarheit, Feinheit, zarte Töne und in sich selbst schattierte Farben, ein kluger Kopf, beide Hände liebevoll ausgeführt, Beiwerk und Kleidung sorgfältig wiedergegeben. Und doch mahnt uns dieses Bild an ältere Kunst, an die zergliedernde Naturalistik des Nordens, wir genießen das Bild in Teilen, wir addieren, wie wir es bei van Eyck getan und noch bei Dürer müssen. Das Ergebnis der Hochrenaissancekunst, das Zusammenschließen des Bildes zur Einheit fehlt noch.

Als Repräsentanten von Porträten aus Parmigianinos späteren Jahren sind das Bildnis des Malatesta Baglione im Kunsthistorischen Museum (Abb. 25)* und das Männerporträt in Madrid aufzufassen. Das Wiener Bildnis geht über alle vorher besprochenen Werke weit hinaus. Die Importanz des Dastehens ist nicht mehr steigerbar und während der Gesichtsausdruck eher etwas Passives, fast Leidendes in seiner gesammelten Ruhe verrät, ist die ganze Figur von unbeschreiblicher Würde und Größe. Die Feinheit des Kolorits im Gesicht ist die gleiche wie in den früheren Werken, aber die Modellierung weicher geworden, noch mehr verschmelzen die Einzelheiten zum Ganzen, noch ruhiger und zusammengeschlossener ist die Komposition. Die Figur ist ohne rechtes Verhältnis zu der Tür und der Fensternische (mit dem Tisch) des Raumes, in dem sie steht, und diese Uninteressiertheit an dem damals gerade überwundenen Problem der Raumdarstellung dient Francesco dazu, seine Figur zur grandiosesten Wirkung zu bringen. Er hebt dadurch die Gestalt zur Überlebensgröße heraus. Die starke Verbreiterung des Gewandes nach unten und die Haltung der Arme mit den verschlungenen Händen, geben dem Porträt das mächtige und natürliche Dasein, aus dem ein so intensives Leben auf den Beschauer überströmt. Es erübrigt nur noch, darauf hinzuweisen, wie der Brokat des Mantels diskret sich der Gesamtwirkung unterordnet, ohne daß uns seine genaue Zeichnung vorenthalten würde, die Malerei des Pelzes und der Ring an der durchaus nicht stilisierten, sondern naturalistisch wiedergegebenen Hand.

Dieselbe Stufe des Fortschritts zeigt das Bildnis in Madrid (Abb. 26)**. Es zeigt in der Modellierung des Gesichtes und in der Behandlung der Stoffe und des Pelzes denselben Schritt über die früheren Porträte hinaus, vor allem aber in der Großartigkeit des Dastehens, das um vieles eindringlicher wirkt als eine sitzende Figur und wie alles scheinbar ganz Einfache und Natürliche am schwersten wiederzugeben ist. Der Dargestellte steht vor einer mit Brokat bespannten Wand, die rechts einen schmalen Streifen freiläßt, den vollständig willkürlich eine Figur nach der Antike, ein Stoß Bücher und darüber ein Stückchen Landschaft mit Reminiszenzen aus Rom ausfüllen. Doch verlangt weder die Wiedergabe der Statuette noch die flüchtige Darstellung des Kolosseums und der Cestiuspyramide anzunehmen, daß das Bild in Rom entstanden ist. Antike Figuren und Nachgüsse davon waren schnell verbreitet, architektonische Erinnerungen in Zeichnungen und auch im Gedächtnis vorhanden. Sollten wir uns wirklich die ganze Entwicklung der Porträtkunst Parmigianinos in vier Jahre zusammengedrängt vorstellen? Das scheint widersinnig und die äußeren Anhaltspunkte dafür, daß auch dieses Werk einer fortgeschritteneren Entwicklungsstufe in Rom entstand, zu gering. Nebstbei

* Nr. 67, Holz, 1·24 × 0·98 m, Engerth 343. Erscheint zum erstenmal in der Aufstellung im Belvedere. Ob Mecheln den Namen »Malatesta Baglione« gab, oder ob diese Tradition schon älter war, ist fraglich. Engerth dachte bei diesem Bild auch an Lorenzo Cibò, ohne diese Idee zu begründen.

** Nr. 332, Leinwand, 1·33 × 0·98 m.

Abb. 25. Parmigianino, Porträt des Malatesta Baglione. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 26. Parmigianino, Porträt. Madrid, Prado.

wäre auch das kein zwingendes Argument, denn Parmigianino könnte ja in den dreizehn Jahren, die er noch zu leben hatte, aus Bologna oder Parma noch einmal nach Rom zurückgekehrt sein.

Auch dieses Bild wird im Katalog des Prado als wahrscheinliches Porträt des Lorenzo Cibò angesprochen, der der Gatte von Ricarda Malespina gewesen, die von Parmigianino mit ihren drei Söhnen porträtiert wurde (Tafel 7). Nun steht gar nicht fest, wer die Frau mit den drei Söhnen war, ebensowenig läßt sich über das Urbild des männlichen Porträts etwas sagen. Vielleicht erfolgte die Identifizierung erst infolge des Vorhandenseins beider Bilder im Prado, die Maße sind nicht ganz gleich, stilistisch tragen sie bestimmt nicht den Charakter von gleichzeitig entstandenen Pendants. Da die Identifizierung der Dargestellten völlig in der Luft hängt und gewissermaßen gegenseitig aufeinander beruht, darf das nicht von einer stilistischen Betrachtung ablenken. Das Frauenbildnis gehört zur Gruppe der Antea und des Galeazzo Sanvitale, während mir das Männerporträt in Madrid und der Baglione im Wiener Museum als Werke einer weiter fortgeschrittenen Kunst erscheinen.

Zu diesen Bildnissen gehört auch das Selbstporträt in den Uffizien, das Burckhardt so sehr lobt, aber mit den beiden eben besprochenen Porträten nicht verglichen werden kann, schon weil seine Erhaltung gelitten zu haben scheint (Tafel 11)*. Aber auch hier zeigt sich das wunderbare Verhältnis der Figur zum Raumhintergrund, das Dominierende des wie durchleuchteten Antlitzes und als Beigabe ein Stück eines Bildes, das nicht zu besitzen, unser Bedauern erregt.

Abb. 27. Parmigianino, Porträt. Neapel, Pinakothek.

Abb. 28. Parmigianino, Porträt. Dresden, Gemäldegalerie.

Ein Bildnis in Parmigianinos einfachem Stil, gänzlich ohne Beiwerk im kleineren Format wie einige frühere, doch unverkennbar mit der Faktur von Francescos späteren Werken, ist das des Bronzeplastikers Giovanni Bernardi da Castelbolognese in der Pinakothek zu Neapel (Tafel 10).** Worauf diese Tradition zurückgeht und wie alt sie ist, läßt sich nicht feststellen, vielleicht nur darauf, daß auf keinem andern männlichen Bildnis eine Gemme in dieser Größe und so deutlich ausgeführt vorkommt, wie Giovanni Bernardis Leda auf diesem Bild. Eine schöne Medaille mit der Darstellung eines Pegasus

* Nr. 825. Ich führe den schwächeren Eindruck, den das Bild macht, auf diesen Umstand zurück. Eine Untersuchung des Erhaltungszustandes war allerdings nicht möglich.

** Nr. 195, Holz, 0·63 × 0·50 m.

trägt die »Schiava Turca« Parmigianinos in den Uffizien* an ihrem Kopfschmuck aus Goldnetz, dessen malerische Vollendung ebenso wie die charakteristisch edelgeformte Hand noch durch den verschmutzten dicken Firnis genossen werden kann. Ein kleineres männliches Porträt Parmigianinos ebendort zeigt seine ruhig vornehme, sachliche Bildniskunst an weniger großen Aufgaben, wie wir dies bei den kleineren Bildnissen des Wiener Museums gesehen haben**.

Es bleiben noch zwei Männerbildnisse Parmigianinos zu besprechen, die ihm mit Sicherheit zuzuschreiben sind, interessante, aber doch problematische Werke. Der schlechten Erhaltung wegen muß letzteres von dem Bildnis eines Unbekannten in der Pinakothek in Neapel gesagt werden (Abb. 27)***. Doch in der Haltung und im Blick, in der Stellung im Raum und der Ruhe und Einfachheit, die nur durch das Stückchen Teppich vorne belebt wird, finden wir Parmigianinos eigenstes Können. Ähnliches gilt von dem Dresdner Bildnis (Abb. 28)†, bei dem auch der Kopf stark gelitten hat. Doch scheint mir der mindere Erhaltungszustand eine Umtaufe nicht zu begründen. Ein drittes zweifelhaftes Bildnis ist das Porträt mit der Amazone Patrizi des Wiener Hofmuseums, das jetzt Salviati zugeschrieben ist, und das mir trotz einiger charakteristischer Elemente durch die Form der Hände Parmigianinos Autorschaft auszuschließen scheint††. An den Schluß der Betrachtung über die Bildnisse sei eine kleine Handzeichnung gesetzt, die einzige direkte Porträtstudie, die ich fand (Abb. 29)†††. Mit wenigen Strichen deutlich gemacht und im Bildraum sowie in der Haltung festgelegt, besitzt sie Qualität und Reiz wie Parmigianinos fertige Werke. Bei flüchtigem Anblick mahnt sie ein wenig an Tizians Jugendbild des Ranuccio Farnese, um bei genauerer Betrachtung eine ganz verschiedene Kopfhaltung und Blickrichtung zu zeigen. — Es sind die stärkere Unbefangenheit und Frische der Auffassung charakteristisch für Parmigianinos Porträte, die, weil sie zeitlich vor allen berühmten und ähnlich komponierten Bildnissen entstanden, die Neuheit und den Zauber der Unabgebrauchtheit einer Darstellungsweise haben, die noch nicht Zeit hatte, schematisch zu werden, und so jene innere Unbeteiligtheit zu verraten, die die Gewohnheit mit sich bringt.

* Nr. 782, Holz, 67·5 × 54 cm.

** Nr. 1347, Holz, 48 × 40·5 cm.

*** Nr. 194, Leinwand, 1·02 × 0·68 m. »E un dipinto assai mal ridotto da restauri pessimi e da cattivi vernici«, sagt der Katalog. Es war in Parma im Palazzo del Giardino, dann in Capodimonte bei Neapel und später im Depot der Galerie.

† Nr. 162, Leinwand, 1·02 × 0·68 m. Morelli nennt das Bild einen echten, wenn auch verputzten Parmigianino.

†† Nr. 61, Holz, 0·98 × 0·67 m. Engerth 345; die Amazone Patrizi war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Besitz der Familie Santa Croce.

††† British Museum, 1905—11—10—11, Feder, 4·2 × 2·5 cm.

Abb. 29. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

V. DIE IN BOLOGNA ENTSTANDENEN GEMÄLDE.

In Rom war Francesco zu einem großen Künstler herangereift und als er im Jahre 1527, im Alter von 24 Jahren, nach Bologna kam, war er als solcher anerkannt. In Rom hatte er Neues aufgenommen und verarbeitet, studiert und sich entwickelt, in Bologna war er der Gebende, um ihn versammelten sich Künstler und während er arbeitete, seinen Stil vervollkommnete und weiterbildete, saßen Männer um ihn, die seine Zeichnungen mit der Nadel festhielten, wiederholten, vervielfältigten und über die Welt verbreiteten. Diese Epoche war nur kurz, sie endete spätestens im Jahre 1531, aus dem wir den Kontrakt über die Ausmalung der Steccata in Parma besitzen.

Von überlieferten Gemälden dieser Zeit ist ein Hauptwerk verloren gegangen. Parmigianino schuf ein Porträt Karls V., als dieser nach Bologna kam, um sich von Klemens VII. krönen zu lassen (1530), ohne daß er einen Auftrag mit Sitzungen gehabt hätte. Doch gefiel es dem Papst so sehr, daß er Tomaso Cortesi aus Prato, seinem damaligen Datario, mit Francesco und dem Bildnis zu Seiner Majestät sandte. Es kam trotz des Wohlgefallens des Kaisers nicht zum Ankauf des Bildes und Parmigianino soll dieses negative Ergebnis dadurch selbst verschuldet haben, daß er das Bild als unvollendet bezeichnete. Kardinal Ipolito Medici besaß es und nach ihm Kardinal Ercole von Mantua; heute ist es verschollen und kein Stich hat die Komposition überliefert, die wir nur aus der Beschreibung Vasaris kennen: die Fama krönt den Kaiser mit Lorbeer, während ein kleiner Herkules ihm die Weltkugel darbietet.

Drei Gemälde aus dieser Epoche sind erhalten, die uns Parmigianinos Stil und Fortschreiten deutlich zeigen, diese Bilder könnten nicht falsch angesetzt werden, auch wenn wir weniger literarische Angaben darüber hätten. Die Entwicklung von Parmigianinos eigener Formensprache ist so klar und eindeutig, daß wir zwar bedauern müssen, daß manche in der Literatur überlieferten Werke verlorengingen, doch entstand nirgends eine Lücke im Verständnis; auch ein größeres Œuvre hätte das Entstehen dieses Stiles nicht deutlicher machen können.

Eines der Werke, die in Bologna entstanden, hat wohl nie seinen Standort gewechselt. In San Petronio, in der vierten Kapelle links, findet sich Parmigianinos Altarbild, den hl. Rochus darstellend, das merkwürdigerweise in der modernen Literatur nicht vorkommt. (Es ist weder im Cicerone noch im Baedeker erwähnt.) Der Heilige, ein noch junger Mann mit dunklem Bart und Haar, steht in einer Landschaft, sein Blick ist schwärmerisch nach oben gerichtet, die Gesichtsfarbe kräftig, eher rötlich-braun als weiß, das Gewand gelb und grünlich. Er hält die rechte Hand auf die Brust gedrückt, während die Linke auf der Schulter des Stifters ruht, eines alten Mannes mit kurzem weißen Bart und reicher pelzverbrämter Kleidung, der scharf ins Profil gestellt, nur bis zu den Knien sichtbar ist. Ein weißes Windspiel streckt seinen länglichen Kopf zwischen den Beinen des Heiligen hervor. Über Erhaltung und Zustand des Bildes, eigentlich auch über das Kolorit, läßt sich fast gar nichts sagen. Das Bild, weit über Lebensgröße, steht ziemlich hoch, ohne daß man nahe herankönnte; hiezu kommt noch die in der Kapelle recht mangelhafte Beleuchtung und die Jahrhunderte lange Wirkung von Weihrauch und Kerzen. Daß wir es mit einem Werk von Parmigianino zu tun haben und nicht mit einer Kopie nach dem ursprünglichen, ist sicher. Mehr zu sagen, wäre vermessen. Es ist ein Bild von Qualität mit einer

Abb. 30. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

prächtigen Heiligenfigur von eindringlicher Wirkung, einer ziemlich typischen Landschaft und einem feinen Porträt*. Ein Stich nach diesem Werk von Francesco Bricci zeigt uns dasselbe im Stil gewandelt, der Künstler verfälschte das klassisch ruhige Werk von der Hand Parmigianinos durch seine barocke Auffassung.

Die Madonna della Rosa in Dresden (Tafel 11)** gehört zu Parmigianinos bekannteren Bildern, man erinnert sich ihrer, wenn von ihrem Standort gesprochen wird, was nicht von vielen Bildern Parmigianinos gesagt werden kann. Die andre Madonna in Dresden (ein Spätwerk Francescos) ist ebenso unbekannt wie die »Vision des Hieronymus« in London und das Fresko in der Steccata in Parma — und doch sind dies keine verborgenen Orte, sondern Stätten, die jeder aufsucht, der sich für Kunst interessiert. Vielleicht verdankt die »Madonna della Rosa« diese Berühmtheit einer Eigenheit, die schon Affò Kopfzerbrechen verursachte. Ihm — und wohl auch andern — erschien diese holde Frau mit dem Knaben, der ihr eine vollerblühte Rose hinreicht, zu weltlich, zu schön, zu sehr sinnliches Wesen, um als Mutter Gottes gemalt zu sein. Die Tradition dazugenommen, daß dieses Bild ursprünglich für den frivolen Pietro Aretino, »che fu l'uomo più libertino de' giorni suoi«, wie Affò ihn nennt, bestimmt gewesen sei, brachte den guten padre auf den Gedanken, daß hier eine Venus mit Amor kurzer Hand in die Madonna mit Bambino umgewandelt worden sei. Benigno Bossi habe bei einer Reinigung des Bildes Spuren von Flügeln an den Schultern des Kindes gesehen, auch sollten gewisse Details im Kopfschmuck für die ursprünglich mythologische Absicht des Künstlers sprechen. Zu letzterer Behauptung läßt sich nur konstatieren, daß fast alle Madonnen Parmigianinos einen ganz ähnlichen Kopfschmuck tragen. Tatsächlich scheint das Bild für Aretin bestimmt gewesen zu sein (über diese Dinge ist Vasari ja durch seine persönlichen Beziehungen gut informiert), kam aber vermutlich in den Besitz Klemens' VII., von letzterem an Dionisio Zani in Bologna, in dessen Familie es verblieb, bis Paolo Zani, der Letzte seines Namens, es im Jahre 1752 an August III. für 1350 Zechinen

* Mortara, »Della Vita e dei Lavori di Franc. Mazzola, detto il Parm.« Casalmaggiore 1846 erwähnt eine eigenhändige Wiederholung des hl. Rochus ohne die Figur des Stifters.

** Nr. 161, Holz, 1·09 × 0·88 m.

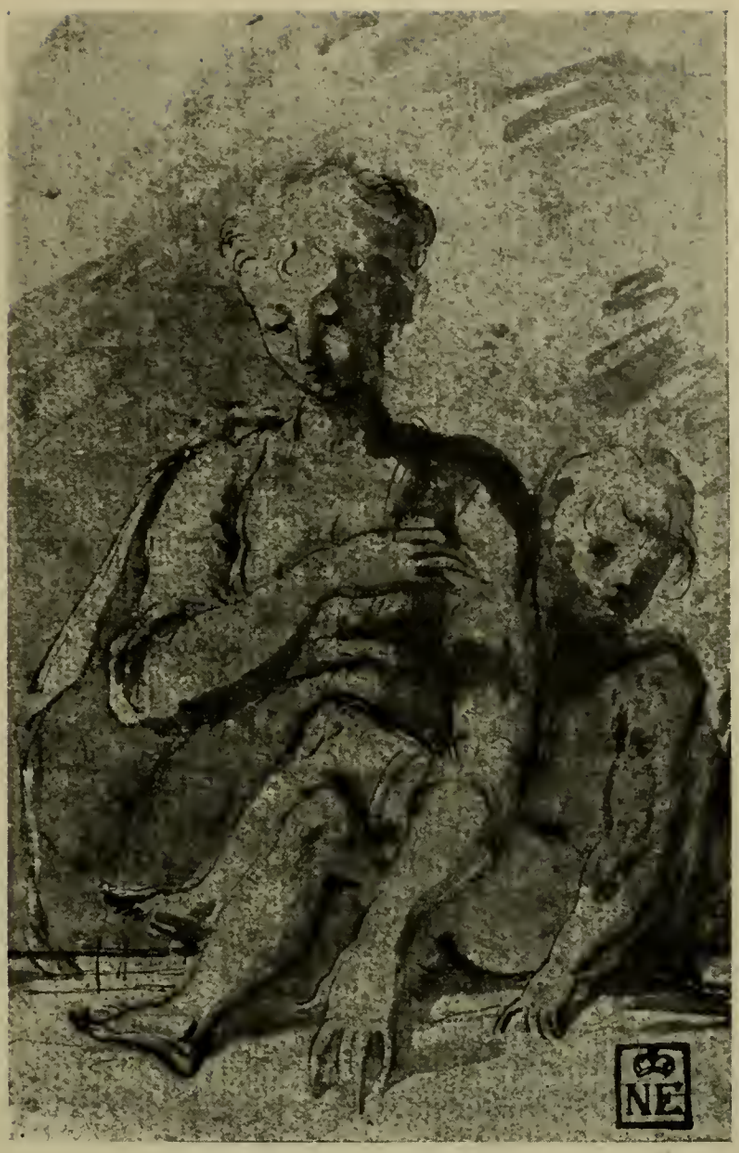


Abb. 31 und 32. Parmigianino, Studien zur »Madonna della Rosa«. Budapest, Kupferstichkabinett.

verkaufte. Der flüchtigste Vergleich mit der Madonna der Hieronymus-Vision ergibt das Überflüssige der Affòschen Konstruktion. Gewiß war es den Malern der Renaissance gleichbedeutend, ob sie eine heidnische Göttin darstellten oder eine Mutter Gottes, sie verwendeten dasselbe Modell, ähnliche Stellungen und Kostüme, bis auf gewisse, den Madonnendarstellungen vorbehaltene kompositionelle Züge. Doch liegt kein Grund vor, in einem Werk, das geschlossen und durchkomponiert zu Ende geführt ist, nachträglich etwas anderes zu suchen. Die Madonna ist im Gesichtsschnitt, Haltung des Kopfes und Ausdruck der gesenkten Lider und des Mundes ungemein verwandt mit der des Londoner Altares, auch der Knabe ist ein ähnlicher Typus, älter, ja erwachsener als sonst bei Madonnendarstellungen, aber Parmigianinos Jesuskindern durchaus verwandt; nichts ist in diesem Bild weltlicher oder gar frivoler als auf dem Hieronymus-Altar, nur natürlich und unbefangen menschlich, wie Francesco alles empfand und wiedergab: Schönheit, Kunst und Religion. Die weichere Malweise und der wärmere Ton, den dieses Bild aufweist, verleiht ihm einen besonderen Reiz und nur dadurch fällt es ein wenig aus der Entwicklung heraus. Im übrigen ist das Fortschreiten gegen die frühere Madonna so organisch, so ohne jede Gewaltsamkeit, daß wir die Einzelheiten suchen müssen, die die Veränderung ergeben. Die Wendung des Kopfes ist etwas stärker, der Hals ein klein wenig schlanker und länger. Beide Hände der Madonna sind ganz sichtbar und durch das Übergreifen der Rechten über den linken Arm ist eine starke Belebung des Oberkörpers erzielt; der Knabe steht nicht, sondern liegt quer über dem Schoß der Madonna, daraus ergaben sich zahlreiche Querlinien, die interessieren und anregen — Charakteristika des manieristischen Stiles, dessen Hauptinteresse in der Linienführung liegt im Gegensatz zur Barocke, deren wichtigstes Ziel die Darstellung der Bewegung ist.

Eine Handzeichnung in Tondoform ist uns erhalten, die, wenn nicht direkt ein erster Gedanke zu diesem Werke, sicherlich ein verwandter Concetto aus der gleichen Zeit ist (Abb. 30)*. Die Haltung der Madonna ist ganz ähnlich, das Kind aber sitzt links auf ihrem Schoß; auch hier sind beide Hände der Madonna verwendet, die mit ihren langen, schlanken Fingern einander entgegenkommen, indem sie das Kind halten. Des Kindes linker Arm greift dort über, wo im Bilde die Madonna die rechte Hand hält, und so finden wir das gleiche Motiv in Zeichnung und Bild, wenn auch anders erreicht. Statt des sorgfältig gemalten Haares mit dem Kopfputz begnügt sich der Künstler mit der Andeutung eines Schleiers, der auf die linke Schulter herabfällt. Die Zeichnung besitzt nicht die zarte Schönheit des Frauengesichtes wie das Bild, was auch bei einer so energischen und summarischen Andeutung, wie sie der Entwurf darstellt, kaum möglich ist. Sie ist eine gründliche und ernste Auseinandersetzung mit dem alten und doch ewig neuen Thema der Madonna mit Kind, die zu der Lösung der »Madonna della Rosa« überleitet.

Die beiden Handzeichnungen im Museum zu Budapest sind weniger bedeutend, weit flüchtiger in der Ausführung, doch dadurch interessant, daß sie unverkennbare Studien für die Komposition unseres Bildes sind. Von den beiden Entwürfen mit dem auf der Balustrade mehr sitzenden als liegenden Jesusknaben ist wohl der zuerst entstanden, der die Madonna nach links ins Profil gestellt zeigt (Abb. 31)**. Von diesem Entwurf gefielen Parmigianino die Haltung der Hände der Madonna und die Art, wie sie über den Körper des Kindes den linken Arm legt. Die Stellung des Kindes wurde noch gründlich geändert, ebenso die Kopfhaltung, wie wir auf der in unmittelbarem Zusammenhang entstandenen zweiten Zeichnung in Budapest sehen (Abb. 32)***. Auch diese Lösung befriedigte nicht und es liegen gewiß noch zahlreiche Entwürfe zwischen diesen und der endgültigen Fassung des Dresdener Bildes. In der Kopfhaltung ist Parmigianino dann wieder zu der Tondozeichnung zurückgekehrt. Die beiden Budapester Zeichnungen sind nicht minder aufschlußreich für Parmigianinos Stilentwicklung. Die Studien zeigen die Freude an der Linie, aus denen Gesicht und Hals der Madonna, die Umrisse der Arme und des Kinderkörpers gebildet sind; schmale, lange Schatten modellieren die Formen und die Hände zeigen jene bei Nachstechern und Nachahmern schematisch gewordene Form mit den langen, spitzen, scharf voneinander abgesetzten Fingern.

In der Pinakothek von Bologna befindet sich das große Altarbild, genannt die »Madonna der hl. Margherita«, die Parmigianino für die Kirche der hl. Margarethe gemalt hatte (Tafel 12)†. Im August des Jahres 1529 war das Bild schon an Ort und Stelle, wie uns Affò berichtet. Es stellt eine Szene im Freien dar, die Madonna reicht mit etwas abgewandtem Gesicht den Jesusknaben — diesmal ein kleines, etwa einjähriges Kind — der knienden hl. Margarethe dar, links (vom Beschauer) neben der Madonna ist ein betender Bischof, wohl S. Petronius††, rechts ein Engel und der hl. Hieronymus, neben dem sich der Drache der hl. Margarethe, ein phantastisches Ungeheuer mit weitgeöffnetem Rachen, windet. Auch dieses Bild zeigt die gleichmäßige, schrittweise Weiterentwicklung in Parmigianinos Stil, die Köpfe der Madonna und Margarethe sind ein wenig schärfer, die Malerei etwas härter als die der Madonna della Rosa, bei aller Grazie und Feinheit ist doch eine Vollkommenheit noch nicht erreicht, wie in den Werken der letzten Jahre. Burckhardt sagt von diesem Bild: »Parmigianino ist ergötzlich durch die Manieren der großen Welt, die er in die heiligen Szenen hineinbringt. Bei der pomphaften Heiligencour im Walde gibt die Madonna nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der hl. Katharina (!) zum Karessieren hin.« Diese vorwurfsvolle Schilderung hat etwas Verwandtes mit Affòs Bedenken bei der Madonna della Rosa. Die Heiligen werden bei aller göttlichen Schönheit zu weltlich dargestellt, bei allem heiligen Pompe unbefangen und einfach menschlich. Man fragt sich, warum das gerade bei Parmigianino auffällt, was doch absolut ein Zug der Zeit war. Die primitive Darstellung, die von der byzantinisch-hieratischen herkam und deshalb nie an ihren kirchlichen Zweck ver-

* London, British Museum, 1910—2—12—13, Stift, weiß gehöht, Durchmesser 21 cm.

** E IV, 12b, Feder, grau laviert, 13·9 × 9·2 cm.

*** E IV, 12a, Feder, grau und rötlich laviert, 18·8 × 14 cm.

† Nr. 116, Holz, 2·04 × 1·49 m.

†† Affò hält ihn für S. Benedetto, in Bologna ist aber wohl S. Petronio wahrscheinlicher, wie ihn auch Vasari nennt.

Abb. 33. Kopie nach Parmigianino. Paris, Louvre.

Abb. 34. Kopie nach Parmigianino. St. Petersburg, Eremitage.

gessen ließ, war überwunden; was im Quattrocento als Schlichtheit und Frömmigkeit anmutete, war zum größten Teil noch Unfreiheit der Form und Beschränkung auf das Gegenständliche, die Kunst der Hochrenaissance war frei geworden, sie konnte darstellen, was ihr gefiel, und sie wollte Neues darstellen. Der Zweck der Kunst und infolgedessen die Auswahl der Sujets blieben aber dieselben. Und so trugen sie ihre neuen Möglichkeiten, die Darstellung schöner Frauen, eine freie Natürlichkeit im Beieinander von Figuren, die elegante große Welt, in der die Künstler lebten, in ihre Heiligendarstellungen, die für Altäre bestimmt waren. Es läßt sich deshalb nicht einmal behaupten, sie hätten diese Dinge weniger ernst genommen. Aber die Form war eine andere geworden und eine Mutter Gottes nicht weniger heilig, weil sie schön war und im frisierten Haar Perlen trug. Im Gegenteil, wie hätte sie nicht besitzen sollen, was jede Frau zierte und über die andern erhob! Es lag gewiß in der Zeit, in der Madonna mehr die »hohe Herrscherin der Welt« zu sehen, als die einfache Frau, die demütigen Herzens ihren großen Sohn der Welt geboren hatte. Im übrigen sei bemerkt, daß Tizians ruhende Venus in den Uffizien denselben Typus des Gesichtes mit dem gleichen ruhig-gesammelten Ausdruck trägt wie seine Madonnen. Und wie gleichen erst Correggios weibliche Heilige ihren schönen mythologischen Schwestern! Wenn nun gerade Parmigianino dieser Vorwurf gemacht wurde, so liegt das wohl daran, daß eben seine Bilder die schönsten, i più piacevoli, sind; das heißt, daß in ihnen das Schönheitsideal, um das sich die Kunst der reifen Renaissance bemühte und in dem sie der Blüte der antiken Kunst nachstrebte, erreicht wurde.

Im Louvre hängt eine alte kleine Kopie der »Madonna der hl. Margarethe« (Abb. 33). Sie gilt dort als Parmigianino, doch ist das Bild, wie der flüchtigste Vergleich ergibt, nur eine Wiederholung aus der Zeit und Schule, die immerhin — trotz ihrer minderen Qualität — den Stil von Parmigianinos Kunst deutlich verrät.

Ein Vergleich dieses Louvrebildchens mit der kleinen »Grablegung« in der Eremitage zu St. Petersburg (Abb. 34)* erweist, daß auch letztere nur eine Kopie nach einem verlorengegangenen Werk Parmigianinos ist, wenn auch niemals ein Zweifel an dem Bilde geäußert wurde. Parmi-

* Nr. 86, von Holz auf Leinwand übertragen, 31 × 26 cm.

Abb. 35. Parmigianino, hl. Familie. Neapel, Pinakothek.

gianino hatte sich so viel mit diesem Thema beschäftigt — fast ganz übereinstimmend liegt dieselbe Komposition von ihm selbst radiert vor und wiederholt von den Stechern seines Kreises* — daß es von seiner Hand sicherlich auch ein solches Gemälde gab. Aber gewiß war es nicht dieses scheinbar skizzenhaft gemalte Bild mit genauester Beibehaltung der ganzen Komposition, das dabei aber durchaus nicht genial wirkt (wie es sonst bei Skizzen selbst weniger bedeutender Künstler der Fall zu sein pflegt), sondern die Vergröberung der Gesichtszüge und die harten, geistlosen Faltenzüge an den Gewändern aufweist wie die Kopie im Louvre. Nichts liegt näher, als daß von Parmigianino, der in Bologna diese beiden Bilder gemalt hatte, kleine Kopien verlangt wurden, die er sodann anfertigen ließ.

In diese Epoche gehört wohl auch die schwächere »Heilige Familie« in Neapel (Abb. 35)**. Vielleicht wollte Parmigianino diesmal der Madonna den Ausdruck tiefen Ernstes geben — vielleicht hatte der Besteller es gewünscht — doch was erreicht wurde, ist nur eine starre Ruhe ohne den Zauber von Geist und Leben, der sonst seine Werke erfüllt. Ungemein fein ist die Figur des Josef, der im langsamen Gehen liest, und voll der entzückendsten Natürlichkeit der schlafende Jesusknabe.

* Vgl. das Kapitel »Parmigianino als Graphiker«.

** Nr. 197, Tempera auf Leinwand, 1·58 × 1·03 m.

VI. DIE WERKE DER REIFEZEIT IN PARMA.

Im Jahre 1531 finden wir Parmigianino wieder in seiner Heimstadt. Wir entnehmen dies einem Kontrakt vom 10. Mai 1531, in dem er sich verpflichtete, in der neuerbauten Kirche der Madonna della Steccata »la volta e il catino della cappella maggiore« auszumalen und zwar in einem Zeitraum von 18 Monaten, so daß das Fresko am 1. November 1532 hätte beendet sein müssen. Als Preis für diese Arbeit wurde die Summe von 400 Scudi stipuliert, eine Anzahlung von zweihundert erhielt Parmigianino sofort. Doch ergibt sich aus den in den Akten sich spiegelnden Verhandlungen der Bruderschaft der Steccata mit dem Künstler, daß er damals gar nichts für diesen Auftrag geleistet hat als den beim Abschluß des Kontraktes vorgelegten Entwurf für die halbrunde Nische und vielleicht noch andere Zeichnungen für die Fresken.* Er entzog sich der eingegangenen Verpflichtung aus unbekannten Gründen und übernahm einen Auftrag der Familie Sanvitale. Vasari ist hievon keine Nachricht zugekommen — vielleicht hat Gerolamo Bedoli dieses Werk nie gesehen und darum vergessen — es gab keine Stiche darnach und erst Ratti erwähnt es in seinen »Notizie storiche intorno la vita e le opere di Antonio Allegri« (Firenze, 1781), auf die Affò sich in seiner Beschreibung bezieht, so daß also wohl auch er das Werk nicht selbst gesehen hat. Der Sitz der Familie Sanvitale, die Rocca di Fontanellato, liegt 18 Meilen von Parma entfernt, das Schloß ist jetzt Besuchern zugänglich gemacht. Es ist ein kleiner Raum zu ebener Erde, durch ein schmales Fenster mangelhaft beleuchtet, in dem Parmigianino die Wölbung und einen Teil der Decke mit Fresken schmückte, deren Wirkung durch die Finsternis und schlechte Erhaltung sehr beeinträchtigt ist. Längerer Betrachtung aber offenbart sich der Reiz dieser eigenartigen Komposition, die der architektonischen Gestaltung ganz angepaßt ist. Der Übergang der gewölbten Decke zur Wand ist architektonisch durch Lünetten »all'uso antico«, wie Ratti diese Reste gotischer Zwickel über imaginären Pfeilern nennt, gebildet und Steinreliefs — das Haupt der Medusa — bilden den Abschluß an der Wand. Die Komposition ist dieser Wandverteilung eingeordnet, unbekümmert darum, daß sie in einzelne Gruppen zerfallen muß. Der Breite der Wände entsprechend zeigen die Eintrittswand und die ihr gegenüberliegende mit dem Fenster nur drei Lünetten, die beiden Längswände je vier; die Lünetten sind von Gestalten erfüllt, die die Sage von Diana und Aktäon darstellen; die Zwickel darüber zeigen Putten, einzeln und zu zweit eingefügt, auf einem Fond, der aus einem Gitter über Blumen und Ranken gebildet ist, und nach einer Unterbrechung durch eine dicke Girlande auf der Decke fortgesetzt wird. Die gewölbte Decke zeigt den Himmel, die Mitte derselben trägt einen runden Metallspiegel in weißem Holzrahmen, in den die Worte »Respice finem« eingefügt sind. Die Fensterseite zeigt in der mittleren Lünette eine Frau, die in keinem Zusammenhang mit der Aktäonstragödie steht; dieses liebliche Geschöpf mit den gesenkten Lidern und entblößtem Busen, mit gebauschten, feingefältelten Ärmeln, einem Schmuckstück an der Schulter und dem juwelenbesetzten Armreif ist so recht eine von Francescos entzückend eleganten Frauen, die er vielleicht auf Wunsch des Hausherrn mit den Attributen der Ceres, den Ähren und der Schüssel, zum Sinnbild der Gastfreund-

* Der Nischenentwurf und diese Zeichnungen werden im Zusammenhang mit den ausgeführten Fresken besprochen werden.

Abb. 36. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma.

schaft an dieser prominenten Stelle angebracht hatte (Abb. 36). Die beiden Lünetten links und rechts zeigen Hunde, die zur Handlung der anstoßenden Wände gehören. Das Windspiel rechts gehört zur Meute, die Aktäon an der Leine hält, während er, mit dem Jagdgefährten eine Nymphe verfolgend, nach deren Mantel greift. Diese Gestalt füllt die nächste Lünette aus; sie zeigt Eile, Angst und Aufregung in der gemächlichen Weise, die ihr Zeit läßt, den Blick schüchtern zu heben und mit graziöser Fingerhaltung die Hand zu bewegen, die ein Windspiel an der Leine hält. Dieses steht in der nächsten Lünette und wendet unbeteiligt den Kopf von ihr (Abb. 37 und 40). An der Eintrittswand ist Aktäon sichtbar, noch als Mensch mit dem Hirschkopf, in das sein Haupt durch Wassertropfen, die die überraschte Diana ihm entgegenspritzt, verwandelt wurde. Diana (in der nächsten Lünette) ist vollkommen nackt und die Halbfigurendarstellung klug dazu ausgenützt, sie im Bade stehend erscheinen zu lassen. Ihr feines Profil und die zarten, hellschimmernden Flechten sind für Parmigianinos Frauen charakteristisch, ihr Akt wirkt ebenso wie die Leiber der beiden Nymphen kräftiger und gedrungener als sonst in seinen Darstellungen, doch bewirkt das vermutlich die Wölbung. In der folgenden Lünette erfreuen sich zwei Nymphen des Bades, ihre Aufmerksamkeit gehört einander, die eine blickt schelmisch lächelnd zu der sinnend ernsten Gefährtin auf (Abb. 38 und 41). Die vierte Wand zeigt die Vollziehung der Strafe. Zwischen den beiden Randlünetten, die wieder mit unbeteiligten Hunden und die rechte auch mit dem (stark ruinierten) Haupt eines alten Mannes und einem Jünglingskopf ausgefüllt sind, zeigt sich Diana in ein langes Horn blasend — ihr Profilkopf und der etwas vorgebeugte Hals erinnern an frühere Werke Parmigianinos — und neben ihr in der nächsten Nische wird ein stolzer Hirsch, Aktäon in seiner neuen Gestalt, von den Jagdhunden umringt, bevor sie ihn auf Befehl ihrer Göttin zerreißen (Abb. 39).

Die Anlage der Dekoration erinnert ein wenig an Correggios Ausmalung der Camera di San Paolo mit dem Unterschied, daß Parmigianino die Putten unmittelbar auf den Bogen zwischen und über den Lünetten anbrachte, während Correggio sie in Medaillons einschloß und so kompositionell vollständig von den anderen Figuren trennte; Gitterwerk überzieht ähnlich wie in der

Abb. 37. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma.

Abb. 38. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma.

Abb. 39. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma.

Camera von San Paolo die Decke. Eine Verwandtschaft zwischen den beiden Dekorationen ist vorhanden, doch sind sie durch die Zeit und Individualität der Künstler verschieden. Die Typen, die Verwendung, ja überhaupt die Vorliebe für die Putten hatte Parmigianino von Correggio geerbt und doch wiederholt er diesen nie, keine Gruppe, keine einzige Stellung ist übernommen. Alle diese kleinen Knaben sind untereinander verschieden, bald mehr infantil, bald mädchenhaft oder trotzige Jungen, ein jeder steht und greift anders, die Einordnung in die Zwickel verleitete Parmigianino nicht zum Typisieren, für jeden einzelnen ersann er Spiel und Beschäftigung. Um das Fresko herum läuft ein Epigramm: »Improba si miserum sors huc Actaeona duxit, / A te cur canibus traditur esca suis? / Non nisi mortales aliquo pro crimine poenas / Ferre licet: tales nec decet via deas.« Die Fresken scheinen auch weiterhin wenig bekannt gewesen zu sein, wie der Mangel an Stichen und alten Reproduktionen dartut. Eine Radierung vom Autor der Blätter »F. P.«, Bartsch Nr. 16 (Abb. 42), mit Studien zu den Windspielen des Freskos geht gewiß auf eine eigenhändige Zeichnung Parmigianinos zurück, die zu den vorbereitenden Entwürfen zu diesem Fresko gehörte, von denen uns leider keine bekannt sind.

Affò erzählt, daß sich in jener Familie »vari eleganti disegni« unseres Malers befanden und außerdem »quella bellissima tavoletta di S. Caterina Vergine e Martire, che sedendo su la ruota, istrumento del suo martirio, riceve alcuni rami di palma da due Angioletti, che una pianta ne sfrondano«. Diese genaue Beschreibung ermöglicht die Identifizierung mit dem Bilde im Wiener Museum (Abb. 43)*. Das kleine Werk trägt trotz flüchtiger Ausführung ohne das harmonisch Abgerundete in Haltung und Bewegung, das seinen Bildern sonst eignet, den Stempel von Francescos Kunst, sein Kolorit ist hell und angenehm, wenn es auch nicht von der durchsichtigen Klarheit und Leuchtkraft ist, die seine bedeutendsten Werke zeigen, sobald sie von der gelblichen Hülle alten Firnisses gereinigt sind. Keine andere Darstellung ist mir bekannt, in der die Märtyrerpalme von kleinen Engeln gepflückt und der Heiligen dargebracht wird, so daß wir wohl Parmigianinos Vorliebe für Putten diese reizende und eigenartige Neugestaltung eines häufigen Motives,

* Nr. 57, Engerth 341, Leinwand, 0·28 × 0·25 m.

Abb. 40 und 41. Parmigianino, Details vom Fresko in der Rocca di Fontanellato.

Abb. 42. Bedoli, Radierung.

Abb. 43. Parmigianino, hl. Katharina. Wien, Hofmuseum.

verdanken. Auch darin, daß spielende Kinder einer Heiligen das Zeichen ihrer überstandenen Leiden vom Baume pflücken und darbringen, sehen wir Parmigianinos einfach-natürliche Art, die storie sacre zu vermenschlichen, wie sie sich in der frauenhaften Anmut seiner Madonnen offenbart.

Die Verhandlungen über die Ausmalung der Steccata ziehen sich durch die Jahre, die Parmigianino noch zu leben hatte. Was ihm diese Aufgabe, die wohl jeden Künstler reizen konnte, so vergällt hat, wissen wir nicht. Am 27. September 1535 machte er abermals einen Kontrakt mit zwei Jahren Frist; hielte er diese Zeit zur Vollendung der Arbeit nicht ein, so begäbe er sich seiner Honoraransprüche. Als er 50 Goldscudi als Vorschuß verlangte, konnte er diese nur mit zwei Bürgen erhalten. Der eine davon war der Cavaliere Bajardi, für den er den »Bogenschnitzenden Amor«, eines der bekanntesten Bilder der Welt, malte (Tafel 13)*. Parmigianinos Interessen waren nicht vielseitiger geworden, sein Stil hatte sich entwickelt, aber sein Wesen nicht verändert. Die Natur im allgemeinen sagte ihm wenig, Probleme suchte er nicht, wie sie das Quattrocento gelöst und dann Michelangelo und Correggio neu aufgeworfen und zur Lösung geführt hatten. Sein Sinn war auf die Form gerichtet, auf die Darstellung des Menschen, ohne den Wunsch zu dramatisieren oder Übermenschen zu schaffen, und auch in diesem Interesse beschränkte er sich auf die menschlichen Wesen, die sich am besten einem Schönheitsideale annähern lassen: auf junge Frauen und auf das Kind, das den ersten Lebensjahren entwachsen ist.

Im »Bogenschnitzenden Amor« hat Parmigianino sein vollendetstes Kinderbild geschaffen, hat in Überlebensgröße den idealen Putto italienischer Cinquecentokunst dargestellt. Vor einem dunklen Hintergrund, ohne Gedanken an Realität des Raumes, an Architektur oder Landschaft, erblüht dieser Kinderkörper, der uns den Rücken zeigt, so daß die leichte Wendung des lockigen Kinderhauptes über die linke Schulter es ihm ermöglichen muß, uns mit strahlend-braunen Augen halb schüchtern, halb neugierig und nicht ganz ohne kindliche Lüsternheit anzusehen. Die Hände führen

* Wien, Kunsthistorisches Museum Nr. 62, Engerth 342, Holz, 1·35 × 0·56 m.

das große, silbrigglänzende Messer an dem frischen Zweig entlang, es entfernt die Rinde und legt das noch saftige, grüne Holz frei. Der rechte Fuß steht auf einer Balustrade mit Marmorfliesen, der linke stützt sich auf einen geschlossenen Folianten, der über einem offenen liegt. Wie eine antike Plastik vor einem Sammtvorhang steht dies blendend helle, strahlend schöne Kind mit den Flügeln an der Schulter im Bildraum, ihn zur Gänze erfüllend, denn auch der Boden ist nur so groß, wie die Stellung der Füße es erfordert, und dem Raum, den die Beine frei lassen, sind zwei Amoretten eingefügt: ein Knäblein hält lachend ein unter Tränen widerstrebendes weibliches Amorettchen an beiden Händen fest. Doch auch der schönste Marmor läßt sich diesem prangenden, lebensprühenden wie von Blut und Atem durchfluteten Bild nicht vergleichen, nichts läßt sich dem Kolorit dieses Aktes zur Seite stellen. Der Körper ist in taghelles, schärfstes Licht gesetzt, das von rechts einfällt und an dem der Hintergrund kein Teil hat, die Schatten sind hellgrau und flächig, sie ersparen die Modellierung in Einzelheiten durch ihre starke, formbildende Wirkung über dem linken Rand des Rumpfes, dem linken Schenkel und dem beschatteten Streifen am rechten Bein. Der Akt schimmert weißrosig, das Haar des Amor leuchtet blond und wirkt koloristisch weiter in den blau, hellgrün und goldgelb gefiederten Flügeln. Das Grün des Zweiges klingt in den Flügeln des Amorettchens weiter und in dem grünlich glänzenden Goldschnitt der Bücher, rosa sind die Bänder an den Schließen und Teile des Marmorbodens. So ist die lebendige Farbigkeit dadurch gebändigt, daß jeder Ton in unmittelbarster Nähe weitergeführt wird und nicht schrille Dissonanzen von Hellgrün und Rosa entstehen.

Rudolf II. hatte dieses Bild zusammen mit Correggios Ganymed erworben, beide galten damals als Werke des Parmigianino, während sie bei der Aufstellung in der Belvederegalerie beide Correggio hießen. Diese zweimal zu Tage getretene Unfähigkeit, die Hand Correggios und Parmigianinos zu unterscheiden, ist uns heute unfaßbar*. Die beiden Werke, die, wie sie zusammen erworben wurden, auch stets zusammenblieben und zugleich einem oder dem andern der beiden Künstler zugeteilt wurden, die sie geschaffen, zeigen in der klarsten Weise den Unterschied zweier künstlerischer Individualitäten und zweier Stile, die aus jenen entstanden. Correggios Ganymed schwebt hoch im Luftraum, die Andeutung der Vordergrundslandschaft zu den fernen Bergen macht seinen Flug anschaulich. Er ist in Bewegung, sein Gewand flattert. Selbst der Hund wirkt unruhig vor dem unbeweglichen Fels. Es ist nichts Gewaltsames in dem Bild, nichts vom späteren Barock, auch nichts von Michelangelos Sprengen aller Grenzen der Möglichkeit. Aber es ist die barocke Form der Darstellung: nicht um ihrer selbst willen wird eine Figur geschaffen, sondern damit sie etwas agiere, selbst wenn noch gar nicht angedeutet ist, was es sein wird. Parmigianinos Amor schnitzt, er ist also in Tätigkeit, der eine Engel versucht, sich weinend von dem andern zu befreien, und doch ist das Bild ruhig, weil diese Vorgänge ohne Raum sind, und da ihnen alles Momentane fehlt, sind sie auch ohne Zeit. Die barocke Kunst wirkt selbst in der Ruhe noch bewegt, die manieristische in der Bewegung noch ruhig. Beim »Bogenschnitzer« spielt das Licht über die Gestalten hin, des Lichtes Effekte sind studiert und verwendet, doch da es nicht den Raum mit der Figur verbindet, sondern nur um der Figuren willen leuchtet, so schafft es keine Bewegung, sondern verstärkt noch den Eindruck der Ruhe durch Isolierung.

Die Analyse dieses Bildes hat wesentlichste Merkmale von Parmigianinos reifem Stil, dem Manierismus, klargelegt und doch bleibt uns noch sein berühmtestes Bild zu besprechen, um das Haß und Liebe ihre Kreise zogen, vereint in dem Gefühle, daß es das manieristische Bild κατ' ἐξοχήν sei — die Madonna del Collo Lungo. Im Pitti über einer Türe tot gehängt, mit vielen Schichten alten Firnisses überzogen, kann es auch keine Sekunde darüber hinwegtäuschen, daß es das ideale Bild

* Dieser absurden Auffassung begegnen wir noch in einer kleinen Schrift Hajdeckis (»Ein neu aufgetauchter Parmigianino«, Wien 1909), die ein Bild vom Stil und der Qualität jener sogenannten »Frühwerke des Correggio«, die Hagen in seinen verdienstvollen »Correggio-Apokryphen« (Berlin 1915) zur Freude des Lesers endlich von ihrem Ehrenplatz im Œuvre Correggio fortweist, dem Parmigianino zuteilt. Mit der seriösen kunsthistorischen Literatur hat dieses Werkchen nichts zu tun. Erwähnung verdient es nur als Kuriosum, ebensosehr in der Anwendung der Morellischen Methode — fast sieht es aus, als sollte sie ad absurdum geführt werden — wie in der kritiklosen Zugrundelegung von unbeglaubigten, höchst unsicheren Werken und Stichen späterer Künstler und last not least in dem absoluten Mangel an eigenem Blick, der dazu führt, nicht nur Ganymed und Jo dem Parmigianino zuzuteilen, sondern ihm auch den »Bogenschnitzenden Amor« wegzunehmen und Correggio — offenbar zum Ersatz für die beiden vorerwähnten Werke — anzubieten.

Abb. 44. Parmigianino, Studie zur Madonna del Collo Lungo. Paris, Louvre.

Parmigianinos ist, in dem er erreicht, was ihm als Ziel seiner Kunst vorgeschwebt hat (Tafel 14)*.

Auf einem unsichtbaren Sitz thront die Madonna, aufrecht und voll leichter Würde in der Haltung; das Haupt mit dem zarten Oval der unteren Gesichtshälfte, der etwas breiten, von schimmernden Locken und Perlenschnüren gekrönten Stirne, mit den gesenkten Lidern und in schönen Bogen hochgezogenen Augenbrauen und der leisen Andeutung eines Lächelns in vertieften Mundwinkeln wächst aus dem schlanken, biegsamen, leicht gedrehten Hals, der dem Bilde den Namen gab. Er ist nicht länger als er sein muß, um von den zarten Schultern aufsteigend wie ein Stengel die Blume tragen zu können, das herrlich erblühte Antlitz der schönsten Frau. Die leichte Wendung des Hauptes setzt sich im Körper fort, der unter dem zarten Spiel der Gewandfalten atmet und lebt, die Beine aber, wieder in der Richtung des Halses, vollenden die diskrete S-Linie in der Komposition; der rechte Fuß mit hohem Rist ruht auf den beiden Kissen und zeigt die vollendetste Form in unübertrefflicher Darstellung. Auch die beiden Hände der Madonna bietet uns der Schöpfer des Werkes; die eine, die Rechte ist nur um ihrer selbst willen da, sie berührt mit den spitzen, zart und deutlich gegliederten Fingern, die aus dem schlanken, aber keine Knochen zeigenden Handrücken herauswachsen, leicht die Brust, Grazie noch im einzelnen Glied, im geringsten Teil einer Bewegung. Die Linke hält und stützt das schlafende Kind, hier spreizt sich der Daumen, legen sich der zweite und dritte Finger mit zweckvoller Kraft, die Muskeln des Gelenkes arbeiten, ohne der Hand etwas von ihrer edeln Form zu nehmen. Auch hier malte Parmigianino einen Kinderkörper voll weichster Rundung zart geschwellt, scharf und realistisch in der Wiedergabe, aber gesehen an einem Wesen, wie es so schön vielleicht nur in der Phantasie des Künstlers lebte. Fünf Engelsköpfchen umdrängen die Madonna; der ephebenhafte Knabe mit der hohen Vase hat das schlanke, herrlich geformte Bein vorgestellt und tritt auf den über den Boden fallenden Mantel, mit leichtgeöffnetem Mund blickt er schwärmerisch zur Madonna auf; das klare Profil wirft seinen Schatten auf den kindlichen Lockenkopf, der mit neugierigen Augen und einem Mund, der nicht weiß, ob er lachen oder weinen soll, auf das Jesuskind herabsieht. Verschüchtert unbewegt ist das Mädchen zunächst der Madonna, die Augen blicken vor sich hin, als ob sie nichts sehen könnten als die eigenen Gedanken, lebhaft und neugierig der dunkellockige Junge, dessen Mund uns verdeckt ist und der ein wenig an den Bogenschnitzer erinnert. Auch in den andern Engeln wurden Reminiszenzen laut an andre Gestalten von Parmigianino: die hl. Katharina auf seinem frühen Werk, die Magdalena der Santa Conversazione in den Uffizien, die Frauen auf der »Madonna

* Florenz, Pitti, Nr. 230; Holz, 2·14 × 1·33 m. Der schlechte Platz, der diesem Hauptwerk und Glanzstück italienischer Kunst zugewiesen ist, erklärt sich aus der traurigen Tatsache des ruinösen Erhaltungszustandes des Bildes. Riesige Blasen haben sich aufgestellt, sind schon abgefallen oder hängen nur noch lose an der Tafel, schlechte Restaurierungen sind an vielen Stellen zu sehen, aber keine kundige Hand befestigt die abfallenden großen Stücke alter Farbe, um das Kunstwerk zu erhalten. Trübe Ahnungen ergeben sich bei dem Gedanken an ein Entfernen der dicken, schmutzigen Firnisschichten und doch ist es ein unabweisbares Bedürfnis, das Bild gewissenhaft und sorgfältigst zu restaurieren, denn sonst wird man eines Tages den leeren Holzstellen oder — ganzen Quadratmetern neuer Farbe gegenüberstehen.

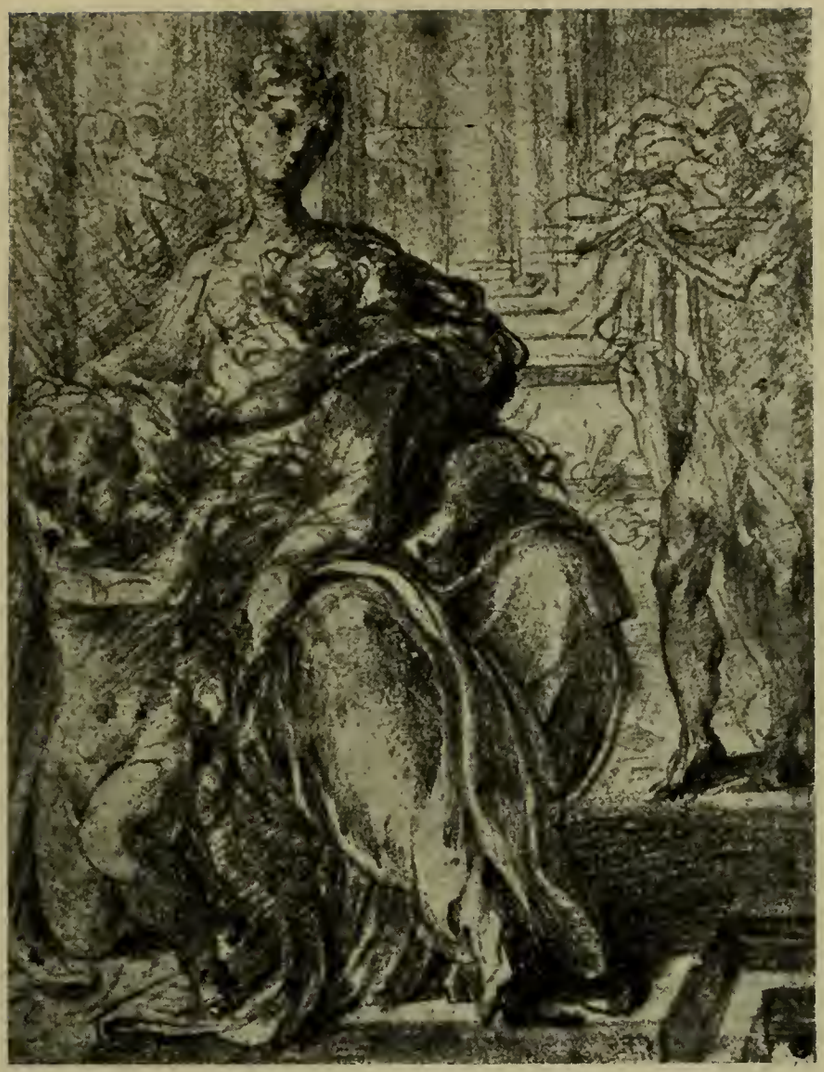


Abb. 45. Parmigianino, Studie zur Madonna del Collo Lungo. Paris, Louvre.

Abb. 46. Parmigianino, Studie.
London, British Museum.

der hl. Margherita« — sie alle tauchen in dem Engel mit der Vase und dem verschüchterten, mädchenhaften wieder auf.

Der Hintergrund ist durch einen Vorhang geteilt, so daß sich links vom dunklen Fond Haupt und Hals der Madonna hell abheben, während der weite Raum rechts den beschatteten Kontur

Abb. 47. Zanetti, Radierung nach Entwürfen von Parmigianino.

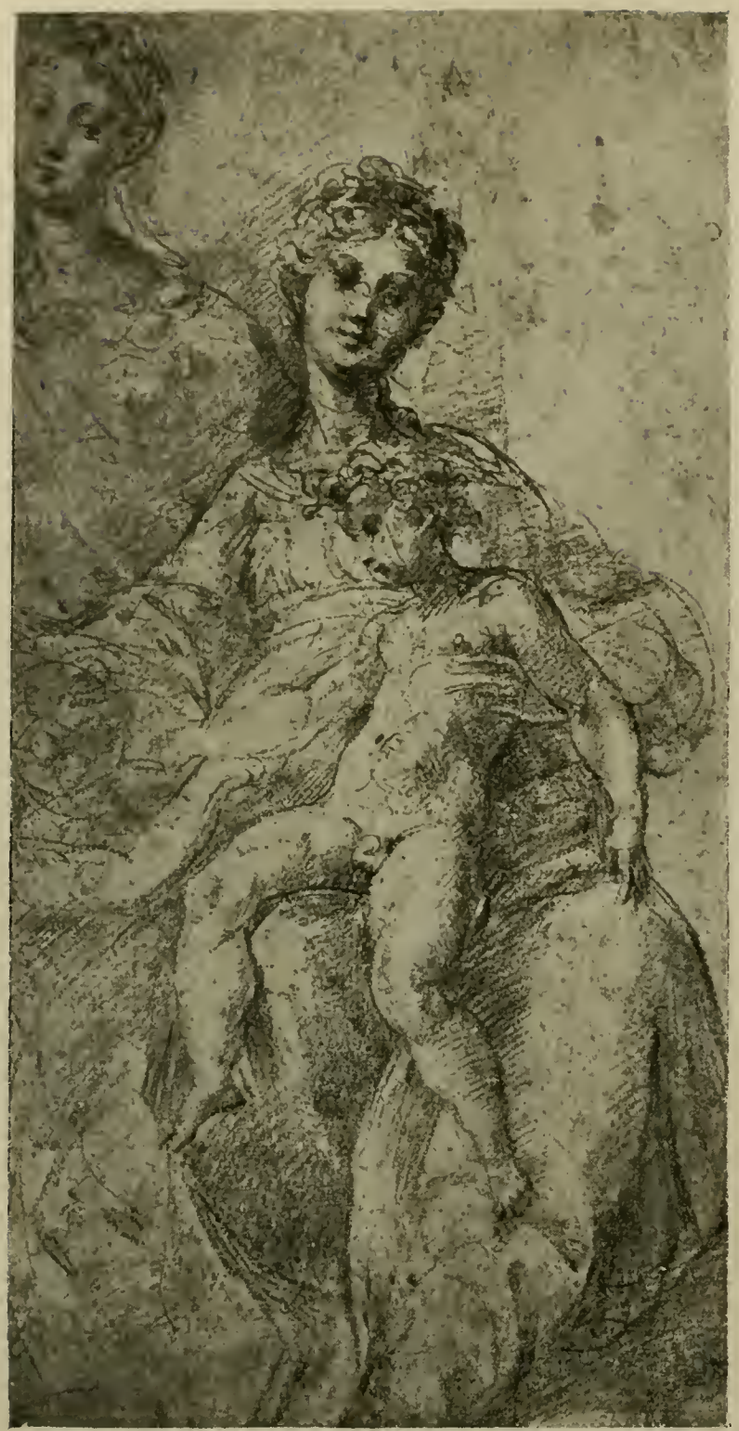


Abb. 48. Parmigianino, Entwurf zur Madonna del Collo Lungo. Paris, Louvre.

hervortreten läßt. Die Säulenarchitektur im Hintergrund ist unvollendet und ohne Proportion zur Szene, ebenso willkürlich wie die Gestalt des Mannes, dessen herbe, muskulöse Schlankheit nach antiker Art mit einem Tuch nur teilweise bedeckt ist. Er hält in den Händen eine entfaltete Rolle und blickt, wie im Gespräch, über seine Schulter.

Alles in diesem Bild ist so, daß es in dieser Art nicht besser sein könnte. Die Gesichter, Haare, Körper, Füße, Gewand und Schmuck sind mit der höchsten Vollendung dargestellt, es gibt keine Härten und nichts ist unvollkommen. Der lange Hals, die Form der Hand und des Beines (vom Engel links) sind gewollt, sind jene Idealisierung der Form, die den manieristischen Stil charakterisiert. Es bedarf nichts als eines Vergleiches von Parmigianinos bedeutendsten und schönsten Madonnenköpfen, um das zu beweisen. Derselbe Typus wird individueller, klarer und darum in seiner Art schöner. Die Köpfe der Madonnen der Hieronymus-Vision, der Madonna della Rosa und der mit dem Collo Lungo sind ungemein ähnlich; der erste ist am wenigsten charakteristisch, er könnte noch einem andern Künstler zuerkannt werden; die Madonna della Rosa trägt ihr Haupt schon eigenartig auf dem länglichen, leicht gedrehten Hals, sie steht in der Mitte zwischen der ersten und der, die ihren Namen nach ihrem langen Hals erhielt. Auch die Verwendung und Form der Hände zeigt die Stilentwicklung, sie werden immer stärker betont und bringen mehr Querlinien in das Bild, die Form wird immer schlanker und graziler und gewinnt dadurch Ausdruck.

Unverändert ist die Unabhängigkeit vom Raum und das Beherrschen der Bildfläche durch die Gestalt der Maria, immer vorhanden die Individualität und das Schönheitsideal, die beide aber ihre höchste Vollendung vorher nie so ganz finden wie in der Madonna del Collo Lungo. Dieses Werk allein — wäre nichts andres von Parmigianino erhalten geblieben — hätte genügt, um seine Form Generationen von Künstlern als Ideal einzuprägen, hätte ihn bewundert und getadelt in der Literatur verewigt und durch zahllose gewollte und ungewollte Wiedergaben unsterblich gemacht. Parmigianino ist jung gestorben, aber er hat uns in vollkommenster Weise seine Kunst hinterlassen.

Die Inschrift »Fato praeventus F. Mazzoli Parmensis absolvere nequivit«, besagt, was sonst wenig Beachtung fände, daß Parmigianino das Werk nicht ganz zu Ende geführt hat. Die Säulenarchitektur ist nicht vollendet, wir entnehmen einer Handzeichnung des Louvre, wie sie gedacht war (Abb. 44), und vermutlich sollte eine zweite Figur den Mann mit der Rolle begleiten. Vasari, rasch zur Hand mit einer Erklärung, meint, Parmigianino sei mit dem Bilde nicht besonders zufrieden gewesen und hätte es deshalb nicht vollendet, nennt es aber doch »una cosa molto lodata in quella sua maniera piena di grazia e di bellezza«. Parmigianino hatte den Auftrag für dieses Bild am 23. Dezember 1534 von Madonna Elena, der Gattin des Francesco Tagliaferri in

Abb. 49 und 50. Parmigianino, Studien zur Madonna del Collo Lungo. London, British Museum.

Parma erhalten, der Preis sollte 33 Goldscudi betragen, aber erst im Jahre 1542 wurde es in der Kapelle der Tagliaferri bei den Serviten aufgestellt. Daß Parmigianino zur Ausführung dieses Auftrages sechs Jahre brauchte, um das Werk dann doch unvollendet zurückzulassen, kann uns nicht wundern, wenn wir sein Vorgehen beim Steccata-Auftrag verfolgen. Vermutlich war man sich nach seinem Tod nicht klar, ob man das Bild aufstellen sollte, wie es war oder von andrer Hand die Architektur vollenden lassen sollte. Die Inschrift beweist, daß noch jemand Hand an das Bild legte, die unvermittelte Art aber, wie die Säulenarchitektur stehen gelassen wurde und die weder ausgeführten noch beseitigten Andeutungen einer zweiten männlichen Figur ergeben, daß diese Hand sich auf die Inschrift beschränkte und wenn sie überhaupt an dem Bilde etwas gemalt hat, es wohl nur eine Tönung der unvollendet gelassenen Ecke war. — Zu Ende des 17. Jahrhunderts kam das Werk an Cosimo III. von Medici und blieb in der Galerie des Palazzo Pitti.

Wir besitzen nicht allein dieses herrliche Bild, sondern wir können auch sein Entstehen in Handzeichnungen verfolgen*. Den vollständigsten Entwurf zur Madonna del Collo Lungo finden wir im Louvre (Abb. 45)**. Die Madonna sitzt vor einer Säulenarchitektur, auf ihrem Schoß sitzt das Kind und streckt seine Hand dem Engel, der links von der Madonna auf ein Knie gesunken ist, hin. Es ist dies ein kindlicher Putto, nicht der heranreifende des Gemäldes. Rechts — nicht viel kleiner als die Madonna — finden wir einen stehenden Mann, der sich in etwas unklarer Weise an die Säulenarchitektur lehnt. Hinter ihm wird der Kopf eines zweiten sichtbar. Links im Hintergrund sind zwei weibliche Figuren angedeutet, die mit dem Rücken zum Beschauer stehen. Eine Einzelskizze des Mannes auf dieser Louvrezeichnung finden wir im Britischen Museum (Abb. 46)***. Die Stellung ist ganz ähnlich, doch ist der Mann bis auf eine Gewandandeutung (ein umgehängtes Tuch?) ganz nackt, so daß wir hier die Einzelstudie des Aktes neben der ausgeführten gewandeten Figur sehen. Eine zweite Studie für diese Figur im Louvre (Feder, laviert, 13 × 6·3 cm) zeigt diese männliche Gestalt ziemlich genau wie auf dem Bilde, nur die Stellung des rechten Beines und des linken Armes wurde geändert. Der Mann spricht zu einem hinter ihm stehenden, der bärtig ist und auf dem Bild fehlt. Doch da die Kopfstellung des Sprechenden in der Figur des Bildes beibehalten wurde, ist es wahrscheinlich, daß Parmigianino auch diese zweite Figur ausführen wollte, worauf auch einige unklare Flecken rechts neben der männlichen Figur, die wie die Andeutung eines Fußes wirken, hinzuweisen scheinen.

* Siehe meine Ausführungen in den »Graphischen Künsten« 1915, I.

** Rötel, 14·2 × 11·8 cm.

*** 1905—11—10—52; Feder, braun laviert, 8 × 2·8 cm.

Ein Stich Zanettis (Abb. 47) hat uns drei Studien zu den beiden männlichen Gestalten erhalten. Die Formenwiedergabe ist so treu, daß durch das Medium des Kopisten aus dem 18. Jahrhundert die Hand Parmigianinos auch dann unverkennbar wäre, wenn nicht der Vorwurf die Zugehörigkeit der Vorlage zu einem seiner Hauptwerke bewiese. Der Stich zeigt in für Francesco typischer Weise seine gründliche Art, sich mit einem Detail seiner Komposition auseinanderzusetzen, von dem er dann nichts beibehielt als die im Gegensinn verwendete Gestalt mit der Stellung der Beine und Haltung der Arme, während der Dargestellte von einem langbärtigen Apostel zu einem bartlosen Römer umgewandelt wurde.

Der Louvre besitzt noch zwei Handzeichnungen, die Entwürfe zur Madonna del Collo Lungo sind. Die bedeutendere sei abgebildet, sie zeigt eine detailliertere Ausführung von Madonna und Kind, dessen Stellung geändert ist und mehr dem Parmigianino eigentümlichen, knabenhaften Kindertypus entspricht. In der linken Ecke der Zeichnung findet sich der Kopf der Madonna noch einmal, dem Gemälde ähnlicher als der Hauptfigur dieses Entwurfes (Abb. 48)*. Das Studium des wundervoll graziösen Motivs der auf die Brust gelegten rechten Hand der Madonna finden wir auf zwei fragmentarischen Federzeichnungen des Britischen Museums (Abb. 49 und 50)**. Die ganze Figur der Madonna endlich in vollkommener Schönheit wie auf dem Bilde selbst zeigt uns die schon erwähnte Zeichnung des Louvre (Abb. 44)***. Hier thront die Madonna, so in den Raum gestellt wie Parmigianino es für das Bild beibehielt, der Engel links ist nicht mehr wie auf den früheren Entwürfen ein Putto, sondern ein schlankes, körperlich reiferes Wesen; Draperie und Architektur sind auf derselben Stelle wie auf dem Bilde, zu dem diese Zeichnung, da sie uns auch die Säulenflucht mit Kapitellen und Gebälk in genauer Ausführung zeigt, eine besonders wertvolle Ergänzung bildet.

Die Entstehung aller späten Werke des Parmigianino wurde von Vasari und der ihm nachfolgenden Literatur irgendwie ursächlich mit den Fresken in der Steccata verknüpft. Als die Confraternità der Steccata merkte, daß Francesco ihren Auftrag ganz außeracht ließ und die Arbeit in der Kirche eingestellt hatte, verklagte sie ihn. »Onde egli per lo migliore si ritirò, fuggendosi una notte con alcuni amici suoi a Casal Maggiore; dove uscitogli alquanto di capo l'alchimia, fece per la chiesa di Santo Stefano, in una tavola la Nostra Donna in aria, e da basso San Giovannbattista e Santo Stefano.« Das Bild, das er nach seiner Flucht gemalt hat, kam 1746 aus der herzoglichen Galerie von Modena, wo es seit hundert Jahren gewesen, nach Dresden (Tafel 15)†.

Wie eine Vision schwebt die Madonna über den beiden Heiligen in einem Kreis von dicht geballten finstern Wolken. Ihre Füße ruhen auf der dunkelsten Stelle, denn der Körper verdeckt das strahlende Licht, das der Glorie hinter Madonna und Kind entströmt, es ist weiß an seinem Ursprungskreis, wird weißlichgelb, lebhaft orange und schließlich brandrot an den beleuchteten Wolkenrändern. Die Madonna hat wie im Schreiten das Bein ein wenig vorgesetzt, die rechte Hand rafft das in schönen, kaum gebrochenen Falten herabwallende Gewand, die Linke stützt das Kind, das sich an die göttliche Mutter schmiegt und seinen blondlockigen Kinderkopf neben ihrem von innerer Ruhe und Klarheit leuchtenden Antlitz zeigt. Die Gestalten von Kind und Mutter sind in einem Kontur zusammengefaßt, nur zwischen den beiden Köpfen schimmert an einer Stelle etwas Licht in die blockartig geschlossene Komposition, die von keiner ausgestreckten Hand, keinem vorgestellten Fuß durchbrochen ist. Der Wolkenring mit seiner erstaunlichen im Œuvre Parmigianinos ganz unerwarteten Farbenskala und Pracht — so ferne die Kunst des größten deutschen Malers ihm auch sonst liegt, ich konnte den Kolorismus dieses Bildes nie empfinden, ohne mich Grünewalds zu erinnern — trennt die Mutter Gottes von Johannes und Stephanus mit dem Stifter, als sollte die Himmlische von den Fürsprechern der Irdischen geschieden werden, als wären auch die beiden Heiligen noch bescheidene Erdenbürger, die keine Aufnahme in die Glorie gefunden hatten. Auch die Marmorbalustrade verstärkt diesen Eindruck von Isolierung der Madonna, und der durch die Säulchen der Balustrade durchschimmernde Himmel erzeugt in genialster Weise die Illusion der in unendliche Weiten entrückten Sanctissima. Die schlanken wohlgebildeten Jünglinge mit der frischen

* Rötel, 23·8 × 12 cm.

** 1905—11—10—62 und 1905—11—10—61; beide: Feder, 8·5 × 6·2 cm.

*** Rötel, 19·7 × 12 cm.

† Gemäldegalerie Nr. 160, Holz, 2 53 × 1·61 m. Das Bild ist am oberen Rand etwas gekürzt.

Haut über dem gut modellierten Gesicht, mit den hochgezogenen, aber kurzen Augenbrauen und dem kleinen Mund sind voll Haltung, Ernst und feinstem Anstand und ihre hohe Mission könnte auch ohne die Attribute, die lange Palme, den großen Stein und das hohe Kreuz mit den sprossenden Blättchen, nicht übersehen werden. Mit dem Aufblick eines treuen Hundes schmiegt der Stifter seinen energischen Kopf mit der vorgeschobenen Unterlippe an das Knie seines Fürbitters Stephanus.

Einen neuen Zug von Parmigianinos Künstlerschaft finden wir in diesem Werk: die Monumentalität der Gewandbehandlung. Die mächtigen Falten sind so gelegt, daß sie ihrem eigenen Gewichte folgend herabgezogen werden, die Gestalten umrahmen, verbreitern, in ihrer ruhigen Stellung bewegter erscheinen lassen und diesen fast knabenhaften Jünglingen höchste Würde verleihen. Dieser Wirkung kommt auch die Farbengebung zugute, das tiefe Grün mit dem dazwischen warm aufleuchtenden Rot. Mit vollendeter Meisterschaft aber ist das Bild komponiert, in herrlichem Fluß die Linien gezogen, mit spielender Leichtigkeit kompositionelle Gegensätze zur höchsten Einheit geschlossen. Den Mittelpunkt des (ungekürzten) Bildes zeigt uns der von Stephanus erhobene, in der Hand des Protomärtyrers gewichtlos anmutende Stein. Von der rechten Schulter der Madonna geht eine Linie aus, die Kopf und Schulter des Stephanus umfaßt, vom Jesuskind und dem anschließenden Mantel der Madonna führt eine andre zu des Stephanus linker Hand und Arm; der rechte ein wenig vorgesetzte Schenkel der Madonna bildet mit dem nackten linken Bein des Johannes eine schwungvolle Linie, die gekreuzt wird von dem Zug des Mantels der Madonna von ihrer raffenden Hand bis zum Fuß und seiner Fortsetzung in dem umgeschlagenen Saum von Johannes' Mantel über der entblößten Brust. Jede der mächtigen Gewandfalten scheint nur um ihrer selbst willen da, hat ihre eigene, großzügige Form und ist doch dem Gesamtfluß der Linien eingeordnet, dient dem monumentalen Charakter des ganzen Werkes. Dieses herrliche Bild Parmigianinos kommt wie kein zweites Werk an kompositioneller Meisterschaft dem göttlichen Wunder der Hochrenaissance, der sixtinischen Madonna, nahe.

Eine Radierung von C. M. Metz aus der »Collection of His Majesty« erhielt uns einen Entwurf zu diesem Bild, der noch stark abgeändert wurde, doch gerade deshalb Interesse erregt und seine Echtheit verbürgt (Abb. 51).

Abb. 51. C. M. Metz, Radierung nach einem Entwurf Parmigianinos.

Wir hören in den Biographien Parmigianinos so viel von den Fresken der Steccata, daß man mit Erstaunen und Enttäuschung endlich erfährt, wie wenig er dort selbst gearbeitet. Neun Jahre zieht sich dieser Auftrag durch sein Leben, der Künstler läßt ihn liegen, soll ihn wieder aufnehmen, entflieht ihm, bindet sich aufs neue und verläßt ihn schließlich nach zahlreichen Entwürfen und Vorarbeiten und der Ausführung eines Bruchteiles von dem, was er hätte malen sollen. Warum diese Arbeit ihm zur Qual war, erfahren wir nicht. Ob es psychische oder physische Gründe waren, die sie ihm verleideten, bleibt dahingestellt. Ob er Alchimist war, wie Vasari behauptet, oder auf dem Gerüst Schwindel empfand, ob er neurasthenisch geworden und der Umfang des Werkes ihn bedrückte, oder ob eine Krankheit an ihm zehrte, die ein tägliches Gleichmaß der Arbeit unmöglich machte, bleibt uns unbekannt. Und auch die Autoren, die sich des längeren mit allen Kontrakten und Abmachungen Parmigianinos auseinandersetzten, bieten gar keinen Aufschluß.

Wir wissen aber, daß er selbst die Arbeit in der Steccata nie als aufgegeben betrachtete, oder gar froh gewesen wäre, daß man dafür nicht mehr auf ihn rechnete. Als nämlich Parmigianino nach Casalmaggiore geflohen war, beschloß die »Compagnia della Steccata« am 19. Dezember 1539, daß er nichts mehr mit der Ausmalung zu tun hätte, und sie traten bald darnach an Giulio Romano heran, damit er einen Karton fertigstelle, nach dem ein andrer Maler das Fresko ausführen sollte. Als Parmigianino dies erfuhr, schrieb er am 4. April 1540 an Giulio und appellierte an dessen Kollegialität, indem er sich darüber beklagte, daß die Bruderschaft der Steccata die Arbeit weitergäbe, die er begonnen und von der nichts mehr fehle als die Ausmalung einer Wölbung. Dieser Brief und die Korrespondenz Giulio Romanos mit der Confraternità della Steccata findet sich bei Michelangelo Gualandi »Nuova Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura«, Bologna 1845. Er ist interessant, weil wir daraus entnehmen, daß Parmigianino, wie die Künstler aller Zeiten, seine Kontrakte nicht einhalten, aber auch nicht auf einen Auftrag verzichten wollte. Der Brief, den Gualandi dem Professore Amadio Ronchini aus Parma verdankt, lautet wörtlich:

Molto Mg.co Mr. Julio Salute

Per esser nati adi passati più de un poco de discordia fra una certa Compagnia e me d'una mia opra ne la Stachà de Parma, m' è parso con più bel modo levarme da le sue forze, e non però da l'opra, la qual potrò far così finire essendo in Casalmaggiore come la faceva in Parma; e non li mancha da far se non una certa nichia, e da me non mancha ogni volta ch' io sapia d'haver il mio premio. La causa del mio scrivere a la S. V. è stato che se dice per Parma che parte de questi de la Compagnia se sono accordati con la S. V. e che quella li fa li disegni e loro se li fanno mettere in opra a chi li piacerà. Questo me tornaria danno de tre cento scudi. Quella se dignarà scrivermi e darmi a cercha di questo: per chè io non so che dire se non ch' io penso che quella mi ama come io amo lei. Anchora quella se potrà chiarir dal presente mio Amicissimo De Casalmaggiore a li 4 de Aprile MDXXXX.

Franc.o Mausolo.

Di. V. S.

Al Molto Mag.co Signor M. Giulio Romano Pitor dignissimo e Gentilomo del III.mo ducha de Mantua in Mantua.

Das Eigentümlichste an der Frage der Steccatadekoration ist, daß eine Enttäuschung über Francescos geringen Anteil daran rein theoretisch ist und nur bei der vorbereitenden Lektüre eintritt, während der Eindruck der Steccata selbst ganz andere Empfindungen auslöst. Bernardo Zaccagnis* Zentralbau, ein griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen und Mittelkuppel, ist eine helle, klare, übersichtliche Kirche, die Burckhardt »eine der schönsten, wohltuendsten Baumassen, welche die neuere Kunst geschaffen hat«, nennt. Dieser Frührenaissancebau — er ist 1521 fertig geworden — trägt die manieristische Dekoration, die mit ihrem hellen Charakter, ihrer gleichmäßigen Wiederkehr besser zu ihm paßt, als irgend etwas anderes könnte. Daß es sich hier nicht

* Ein Aufsatz über diesen Künstler, in dem die Steccata ausführlich besprochen wird, erschien im »Bollettino d'Arte« 1918.

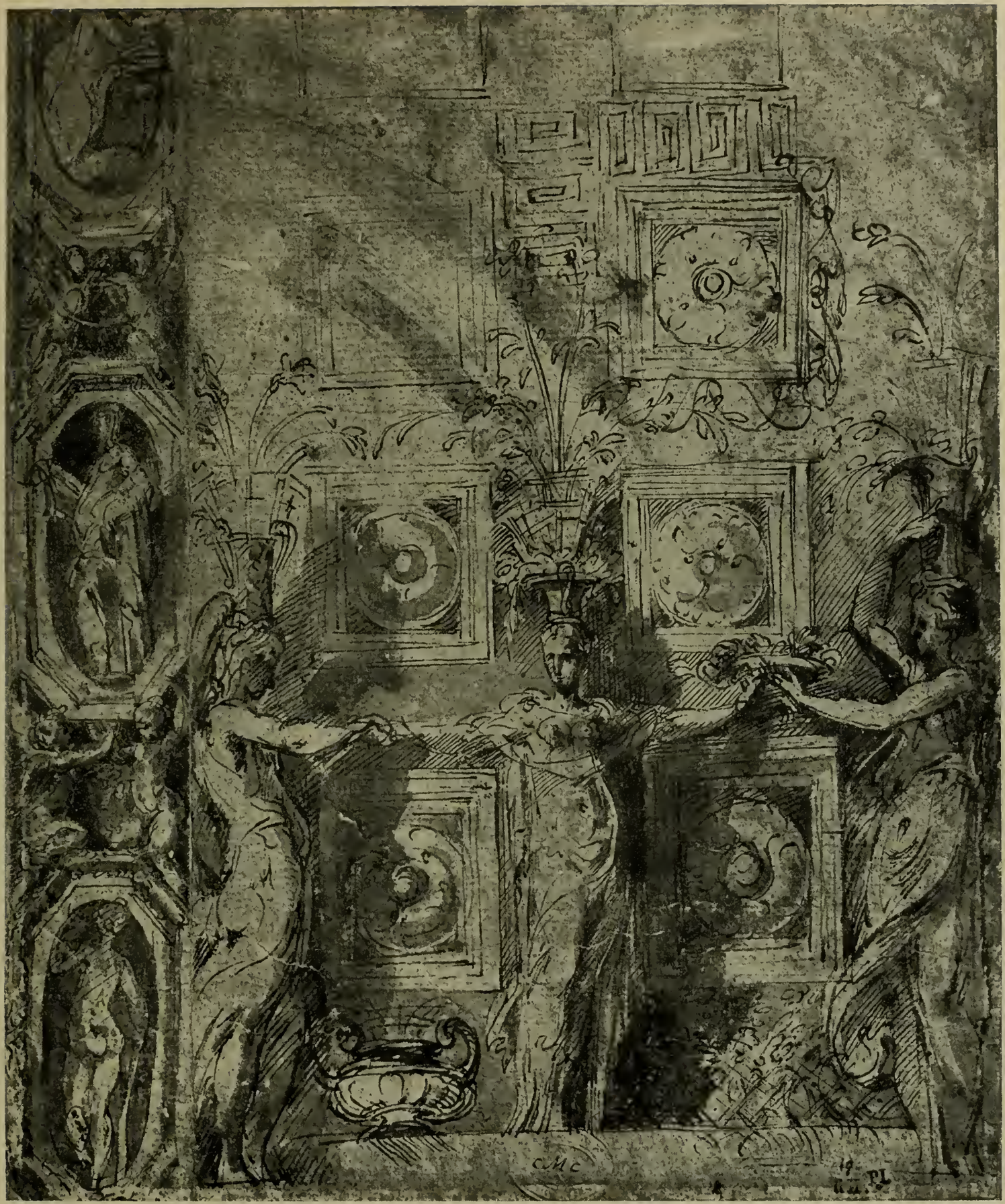


Abb. 52. Parmigianino, Entwurf zum Steccatafresko. London, British Museum.

um einen fortlaufenden Freskenfries handelt, sondern jeder Streifen für sich besteht, erhöht nämlich die Orientierung zur Mitte, also die ideale Forderung des Zentralbaues. Die Fresken befinden sich hoch oben an den Wänden der Kreuzarme, bevor diese in die Bogen vor dem Nischenabschluß übergehen, und diese acht Teile bestehen in rhythmischer Wiederkehr aus drei Frauengestalten,

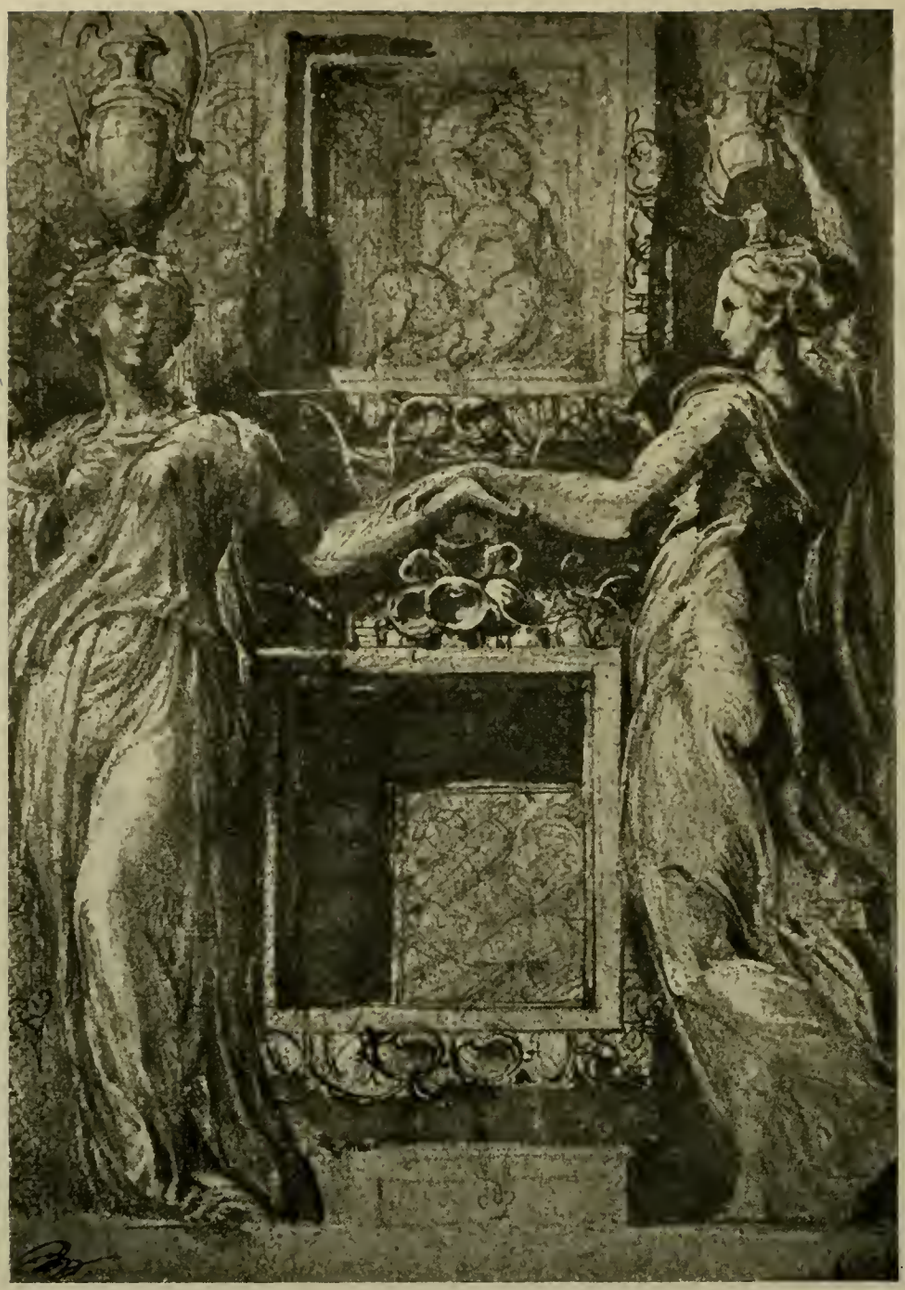


Abb. 53. Parmigianino, Entwurf zum Steccatafresko. Paris, Louvre.

die durch ihre ausgestreckten Arme miteinander verbunden sind, und aus den beiden flankierenden männlichen Clair-Obscur-Gestalten. Diese Streifen sind so einheitlich, so gleichmäßig vollendet, daß sich nur eine Meinung darüber ergeben müßte, daß nämlich ein Künstler diese Dekoration entworfen und mit der üblichen Unterstützung von Schülern und Gehilfen, die unter seiner Aufsicht arbeiteten, auch fertiggestellt habe. Und doch war dem nicht so; wir wissen, daß die meisten Teile bedeutend später entstanden, und daß ihre Schöpfer nur an die Bedingung gebunden waren, die Dekoration des verstorbenen Francesco Mazzola nachzuahmen*. Man sieht diesem Werk nicht an, daß sein geistiger Urheber jahrelang schwer darunter gelitten und daß es unter Schwierigkeiten, mit Unterbrechungen und ohne einheitliche Leitung zustande kam. Wie es fertig wurde und heute vor uns steht, ist es ein lebenbejahendes Werk, das uns freudig bewegt, und an einem klaren Tag bei gutem Licht gesehen, einen unendlich angenehmen und heiteren Eindruck hinterläßt. Parmigianino hat die linke Wand vor der Hauptkapelle mit eigener Hand gemalt. Sie gab das Schema, das konsequent beibehalten wurde: drei weibliche Gestalten, die durch die ausgestreckten Arme miteinander in Verbindung gesetzt sind, und in den Nischen an jeder Seite eine etwas kleinere männliche Figur in Clair-Obscur, Moses und Adam (Tafel 16).

* Siehe über diese Fragen auch Nestore Pelicelli, »L'Arte nella chiesa della Steccata«, Parma, L. Battei, 1901.

Abb. 54. Parmigianino, Studie. Rom, Galerie Corsini.

Abb. 55. Parmigianino, Studie. Parma, Pinakothek.

Alle älteren Schriftsteller sind entweder ungenau oder absichtlich unklar (sogar Affò) in ihren Angaben über Parmigianinos Anteil an den Fresken, Pelicelli* und Testi** vertreten mit Recht die Anschauung, daß diese Bogenseite mit voller Sicherheit als Original des Francesco anzusehen ist, an dem auch niemand anderer mitgearbeitet hat, während es nicht ausgeschlossen ist, daß er noch einen Teil, etwa die andere Bogenseite, begonnen hatte, daß er sie aber nicht zu Ende geführt, sondern die Arbeit von anderer Hand aufgenommen und fertiggestellt wurde. So wie die ganze Dekoration den einheitlichen, sicheren und graziösen Stil Francesco Parmigianinos offenbart, zeigt uns sein eigenhändiges Stück noch einmal alle Qualitäten seines Könnens, den Reiz seiner Formensprache und die charakteristischen Merkmale seines manieristischen Stiles. Mächtig in Form und Bewegung ist der gewaltige Moses, bei dessen Darstellung sich wohl niemand von der Gestalt freimachen konnte, die Michelangelo ihm gegeben. Die Stirne ist gerunzelt, die Brauen gefaltet, zornig heben die muskulösen Arme die Tafeln des Gesetzes in die Höhe, um sie zu zerschmettern, Haar und Bart flattert im Wind, Brustkorb und Beine zeigen

* a. a. O.

** Parma, »Italia Artistica« Nr. 19.

Abb. 56. Parmigianino, Studie zum Steccatafresko. Parma, Pinakothek.

die hypertrophierten Muskeln von Michelangelos späteren Werken. Und doch ist auch diese Gestalt im Stil des Parmigianino, ruhig und gehalten im Vergleich zu den Übermenschen Michelangelos. Nicht barock in Ausdruck und Bewegung wie die Gestalten der Sixtinadecke, sondern ohne gewaltsame Körperstellungen und mit Betonung der Linien in der Komposition ein Beispiel der Darstellung einer erregten Handlung im manieristischen Stil. Adam ist trotz gründlicher Muskelstudien eine lange, schlankgegliederte Figur, seine Glieder scheinen wie allmählich verschoben, in langsam-ruhiger Bewegung, nicht mit einem plötzlichen barocken Ruck, sein Antlitz ist das feine, etwas weichliche, das Parmigianino seinen Jünglingen zu geben pflegte. Trotz der Höhe, in der das Werk schwebt und die es kleinkritischer Betrachtung fast entzieht, fühlt man noch einmal die große, individuelle Schönheit schaffende Kunst Parmigianinos. Graziös und energisch, schlank und kräftig, voll Leben in der gehaltenen Bewegung und ruhiger Würde im Dastehen, so tragen die drei Frauen die Vasen auf dem erhobenen Haupt, reichen sie die Hände einander entgegen. In ihrer statuenhaften Haltung, im ruhigen und doch nicht unbewegten Gesichtsausdruck und Blick liegt viel Verwandtes mit den Antiken des 4. Jahrhunderts, mehr als in manchem Stich oder in direkt entlehnten Figuren von Künstlern, denen das Rinascimento der Antike Verstandes- und Herzenssache war, aber ihrer Anschauung ferner lag, als der des großen Manieristen. — Die Bedeutung der Erfindung dieser Dekoration kann die Betrachtung von Parmigianinos eigenhändigem Teil allein nicht offenbaren, nur die Gesamtansicht der Freskenstreifen mit der achtmaligen Wiederkehr des Motivs zeigt die Genialität des Einfalles, je drei Frauengestalten in Farbe und zwei männliche Clair-Obscur-Gestalten, absolut verschieden voneinander und voller nirgends wiederholter Einzelheiten, zu regelmäßig wiederkehrenden Bestandteilen einer Friesdekoration zu machen. Um

der Lampe willen werden die drei Frauen auf Francescos eigenem Streifen gewöhnlich »drei kluge Jungfrauen« genannt; ob dies seine Absicht gewesen, ob er ein vollständiges Programm für die weiteren Darstellungen hinterlassen oder ob diese ohne Rücksicht auf den Inhalt ausgewählt wurden, läßt sich nicht feststellen, es erscheint mir als sicher, daß ihm wichtig nur die Form seiner Schöpfung war, und er dieser den Inhalt unterordnete, falls er von den Bestellern nicht genau vorgeschrieben worden war.

Es sind eine Fülle interessanter Handzeichnungen Parmigianinos zu dieser Dekoration erhalten, aber das wichtigste und bedeutendste Dokument dafür ist der Entwurf einer ganzen Bogenwand in London (Abb. 52)*.

Im wesentlichen ist die Komposition hier schon festgelegt, nämlich die Teilung in die seitlichen Streifen und in das Mittelfeld. In letzterem sind die Frauengestalten ganz so angeordnet wie auf dem Fresko, während der Streifen noch anders komponiert und die Figuren kleiner dimensioniert sind. Die starke Übereinstimmung des Blattes mit der Ausführung im Fresko ist besonders in Haltung und Stellung der Frauen unverkennbar, nur bei der Gestalt am rechten Rand wurde die Verwendung der rechten und linken Hand getauscht, um die Überschneidung des Oberkörpers zu vermeiden. Durch diese Veränderung sehen wir die rechte Gestalt fast ganz nach vorne gewendet und die linke Gestalt in wenig verkürzter Rückansicht, nur die beiden Köpfe sind scharf ins Profil gestellt und diese Darstellung gibt den schlanken Gestalten etwas Gewicht, »maestà«, bei aller Grazie. Der Gedanke, quadratische Füllungen mit riesigen Rosetten zwischen den Frauengestalten auszubringen, wurde dahin abgeändert, in die kassettenartigen Vertiefungen Putten hineinzukomponieren, wie uns die folgenden Entwürfe zeigen, doch kehrte Parmigianino später in dieser Frage wieder zu der ursprünglichen Idee zurück. Daß ihm die dekorative Raumschmückung wichtiger war als ein ikonographischer Gedanke, beweist dieser erste Entwurf auch, denn statt der Lampe tragen die beiden Frauen hier ein Blumenkörbchen, das ihre Hände vereint.

Abb. 57. Parmigianino, Studie. Parma, Pinakothek.

Mehrere Detailentwürfe — im Louvre, in Parma, in Rom im Palazzo Corsini — zu diesen Frauengestalten des Mittelfeldes der Dekoration zeigen uns die fortschreitende Entwicklung von Parmigianinos Arbeit. Wir sehen seine weichen Formen, die charakteristische Haltung und das edle Profil der vollendeten Figur in der Handzeichnung des Louvre (Abb. 53)**. Die Mittelfigur ist in der Komposition schon festgelegt, auch die rechte Figur ist ausgeglichen und graziös, da die Überschneidung des Oberkörpers vermieden ist. In beiden Figuren ist die Ausführung liebevoll und detailliert bei aller zeichnerischen Großzügigkeit. Was Parmigianino bewog, die rechte

* British Museum, Doubtfull, Cracherode Nr. 86; Feder, braun laviert, 21 × 18 cm.

** Feder, rot laviert, weiß gehöht, 19·3 × 13·8 cm.

Gestalt doch noch ganz zu ändern, ist klar. Er wollte nicht zwei Figuren in Rückenansicht zeigen. Im Entwurf von Parma (Abb. 55)* ist die endgültige Stellung festgelegt, die linke Hand stützt die Vase auf dem Kopf und der rechte Arm streckt sich der Gefährtin entgegen, so daß die Figur fast in ihrer ganzen Breite nach vorne gewandt ist. Dieses Blatt ist flüchtiger als die Pariser Zeichnung und dient mehr dem Festhalten des Stellungsmotives, während ein andrer Entwurf in Parma — zu der linken Gestalt — wie jenes Blatt voll feinster Details der Form ausgeführt ist (Abb. 56)**. Hier ist nichts Überlanges oder Eckiges mehr wie es uns das Louvreblatt zeigt, ausgeglichen und vollendet in der Form sind Gesicht, Haartracht und Hals; Haltung und Gewand sind deutlich gemacht, ohne irgendwelche Kleinlichkeit in der Durchführung. Diese Zeichnung ist wohl ein endgültiger Entwurf, auch die liebevoll aus geführte Lampe spricht dafür. Darin, wie diese Frauen durch das Tragen von gewichtigen Vasen auf dem Kopfe nicht gedrückt erscheinen, sondern an Haltung und Würde gewinnen, erreicht Parmigianino die besten Plastiken der Antike und die schönsten lebendigen Gestalten, die der Süden hervorbringt.

Abb. 58. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

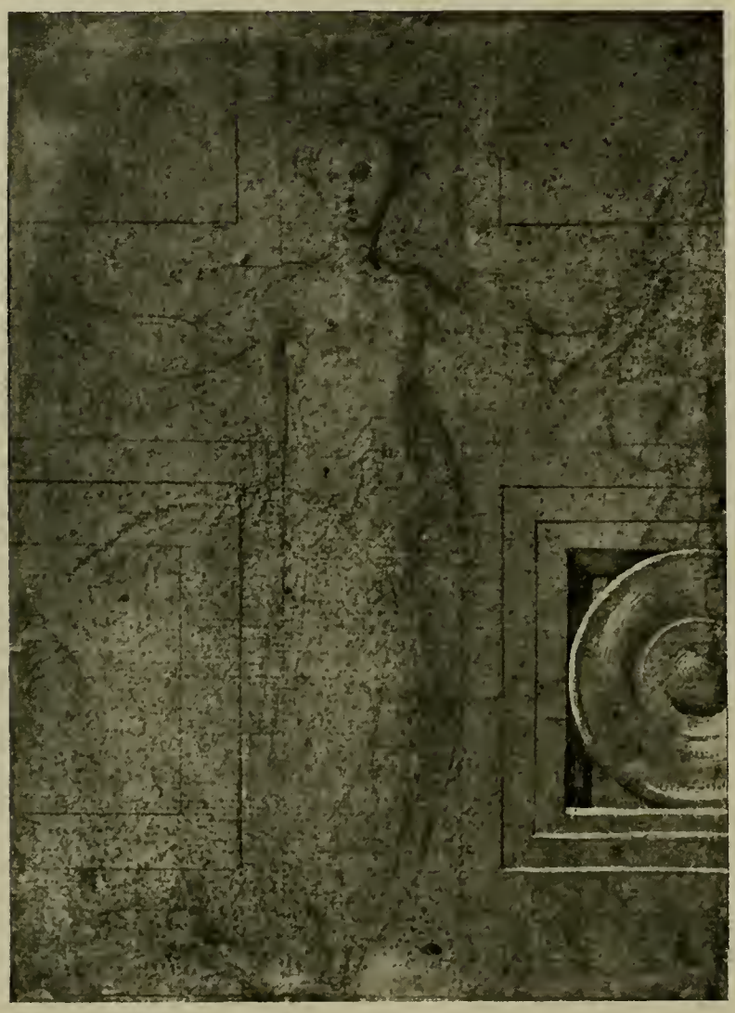


Abb. 59. Parmigianino, Studie zum Steccatafresko. Parma, Pinakothek.

Von allen Seiten ging Francesco in den Jahren des Zögerns seine Aufgabe an, auch Aktstudien zu diesen Frauengestalten legen Zeugnis dafür ab. Die Zeichnung der Galleria Corsini in Rom (Abb. 54) gehört hierher; wenn auch das Motiv des ausgestreckten Armes nur angedeutet ist, ohne daß die Gestalt gut proportioniert wäre (die überstarken Arme und zu großen Hände!), ist das Blatt voll Verve und Stil, eine Zeichnung von hoher Qualität.

Leider etwas verblaßt, ist die Zeichnung in Parma (Abb. 59)***, doch unverkennbar als Studie für die Mittelfigur. Die Aktstudie zu der rechten Gestalt, wie sie auf dem Pariser Entwurf vorkam, ist dagegen wundervoll klar und plastisch mit energischen Umrißlinien und scharfen, weißgehöhten Lichtern (Abb. 57)†. Das Doppelblatt in Budapest†† weist auf beiden Seiten je eine dominierende Frauengestalt auf; die Vorderseite (Abb. 60) zeigt eine mit durchscheinendem Gewand umhüllte Lucretia im

* Nr. 510^{2}, Feder, laviert, $16{\cdot}6 \times 8{\cdot}5$ cm.

** Nr. 510^{3}, Feder und Stift, laviert, 15×12 cm.

*** Nr. 510^{29}, Stift, 19×14 cm.

† Parma 510^{13}, Stift, $19{\cdot}1 \times 10$ cm.

†† E. IV, 21, Feder, laviert, $18 \times 8{\cdot}8$ cm. Die Vorderseite des Blattes hat C. Metz gestochen, als es sich in der Sammlung von Reynolds befand.

Abb. 60 und 61. Parmigianino, Studien (Vorder- und Rückseite). Budapest, Kupferstichkabinett.

Moment, da sie sich das kurze Schwert in die Seite stoßen will. Das Motiv wird durch die Flüchtigkeit der Skizze nicht ganz klar, das eigenartige Ansetzen des Schwertes ist apart. Außer einer separaten Studie des Armes mit dem Schwert ist noch eine Frauengestalt auf dem Blatt, die nach dem Motiv des ausgestreckten Armes und der Haltung im Profil zu den Studien für die Seitenfiguren der Steccatadekoration gehört. Oberhalb dieser Figur ist ein Mann gezeichnet, der sich anzulehnen scheint, und in der rechten Hand etwas trägt, das als Andeutung für den Apfel mit Blättern stehen könnte, wie ihn der Adam des Freskos in der Hand hält; daß Haltung und Stellung gründlich geändert sind, spricht nicht gegen diese Vermutung, wir haben noch schwerwiegendere Veränderungen von Parmigianinos Entwürfen bis zur Ausführung gesehen. Auf der Rückseite sind diese beiden kleinen Figuren und der Arm mit dem Schwert durchgezeichnet, während eine Aktfigur vorzüglichster Qualität neu entworfen ist (Abb. 61).

Zweifellos gaben diese Entwürfe Parmigianinos Nachfolgern den Anstoß dazu, weibliche Aktfiguren in die Dekoration der Kirche einzuführen, eine im Rahmen einer Kirchendekoration gewiß ungewöhnliche Idee.

Abb. 62. Parmigianino, Studie zum Steccatafresko. Parma, Pinakothek.

Eine Studie für die Steccatafresken ist die Handzeichnung »Judith mit dem Haupt des Holofernes« (Abb. 58)*, die Gerolamo Mazzola als Vorbild für seine Figur auf der linken Bogenseite der Kapelle links vom Eingang diente. Dieses Blatt entbehrt beim ersten Anblick des besonderen Reizes, den viele Handzeichnungen Parmigianinos besitzen, doch weisen die Zeichnung der Arme und der Beine der Judith und die Gestalt des Holofernes mit größter Wahrscheinlichkeit auf ihn. Diese Zeichnung hat nichts mit der Radierung Parmigianinos zu tun (Bartsch XVI, Nr. 1), nach der es auch eine Radierung und Zeichnung von Schiavone gibt (abgebildet im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXI, p. 140/1), doch war das Blatt vielleicht dazu bestimmt, reproduziert zu werden, was seine sorgfältigere Ausführung erklären würde.

Eine Anzahl von Parmigianinos Zeichnungen einzelner männlicher Figuren, die sich in verschiedenen Sammlungen finden, sind Studien für die Clair-Obscur-Gestalten der Steccatadekoration, ganz unverkennbar dann, wenn sie in Andeutungen von ovalen Rahmen eingezeichnet sind. So finden wir in Parma (Abb. 62)** eine Studie, vermutlich zum Moses, in diesem Falle jedoch noch ganz verschieden von der Ausführung. Da der obere Rand des Blattes beschädigt ist, läßt sich nicht mit voller Sicherheit behaupten, daß es sich um Moses handelt, es könnte auch ein Prophet mit einem Buch sein. Doch steht fest, daß dieses Blatt von der Hand Parmigianinos für die Steccatadekoration gezeichnet wurde.

Zum Schlusse sei die Zeichnung gebracht, die dem Kontrakte mit der Bruderschaft der Steccata über die Ausmalung der Wölbung oberhalb des Hochaltares beigelegt wurde. Das Blatt war zu Affòs Zeiten im Archiv von Parma, jetzt ist es dort in der Pinakothek mit den andern Handzeichnungen Parmigianinos vereint (Abb. 63)***. Diese Zeichnung ist ein wichtiges und interessantes Dokument, das uns wieder mit Bedauern erfüllt, daß Parmigianino schließlich das Fresko nicht zur Ausführung brachte. Christus und Maria in der feierlichen Attitude der Krönung beherrschen die Komposition, links und rechts eine Fülle von Engelgestalten mit Musikinstrumenten, zarte Wolken schweben über diesen Gruppen, aus denen kleine Engelsköpfe sich loslösen und die Madonna und Christus umgeben, zu deren Füßen spielen Putten, nach oben schließt ein Kranz schwebender Engelsgestalten, gekrönt von der Taube des heiligen Geistes, das Halbrund ab. Der Entwurf läßt uns erkennen, wie sich Parmigianino mit einem ausgesprochen correggiesken Thema, der Vision des offenen von den Heerscharen der Engel erfüllten Himmels, abfand. Wo Correggio aus wild bewegten Menschenleibern und Wolken seine grandiosen Massen ballt, herrscht bei Parmigianino eine maßvoll bewegte Monumentalität, eine strenge Scheidung der in ruhiger Architektonik aufgebauten Gruppen vor dem klaren, nur mit einigen zarten Wolken stellenweise überhauchten Himmel. Innerhalb der Gruppen scharf umrissene, klar gesonderte einzelne Körper, in deren Formen die correggieske, lebenstrotzende Üppigkeit sich zur schlanken, fast dekadenten Grazie Parmigianinos gewandelt hat.

* Florenz, Nr. 1523. Feder, weiß gehöht auf rötlichem Grund; 17·4 × 17 cm.

** Nr. 510[1], Feder, laviert, 18 × 6·5 cm.

*** I, Feder, laviert, 30 × 19·5 cm.

Abb. 63. Parmigianino, Entwurf für die Wölbung über dem Hochaltar der Steccata. Parma, Pinakothek.

Weniger klar und faßbar ist Parmigianinos Eigenart in dieser Zeichnung ausgesprochen, bei der der Zwang zu einer großen und figurenreichen Komposition vorlag. Auch wenn das Fresko vollendet worden wäre, mit all der Parmigianino eigenen Form — und Farbenkunst, nie hätte es uns das Höchste und Letzte seiner Kunst aufzeigen können, denn für derartige Themen war sein Stil nicht geeignet. Das war eine der Aufgaben der Barockkunst, deren Lösungen durch Correggios Fresken bis tief ins 18. Jahrhundert hinein vorausbestimmt waren.

Originell und ganz er selbst war Francesco in der Dekoration der Steccata, die wie die Madonna del Collo Lungo, wie die beiden Werke in Dresden und der Bogenschnitzer in Wien, reine Inkarnationen jenes Stiles sind, den Parmigianino geschaffen, des Manierismus.

VII. PARMIGIANINO ALS GRAPHIKER.

Am einmütigsten im Lobe Parmigianinos war die Nachwelt, wenn es sich um seine Radierungen handelte, wenn seiner Erfindung des Ätzverfahrens, seiner Nadelkunst und seiner Clair-obscur-Holzschnitte gedacht wurde. Daß das Ätzverfahren schon längst vor Parmigianino in Deutschland geübt wurde, daß er keine Holzschnitte mit zwei oder mehr Platten geschnitten und gedruckt, daß selbst die Zahl seiner Originalradierungen noch geringer ist, als Bartsch (Peintre Graveur XVI, p. 3/15) sie angab, nämlich nur sechs kleine Blätter für ihn bleiben, verändert zwar das Bild seiner Bedeutung für die Graphik, verringert diese Bedeutung aber nicht, so daß der Ruhm der Nachwelt, während er im Tatsächlichen irrt, im Wesentlichen recht behält. Er war nicht der Erfinder der Technik, aber von größter Bedeutung für die Radierung, weil er mit seinen wenigen Blättern andere Künstler anregte, Ähnliches zu schaffen, und weil seine genialen, einfachen, leicht hingeworfenen und täglich neu entstandenen Handzeichnungen ein unerschöpfliches Material boten, um vervielfältigt und verbreitet zu werden. Dies geschah, von ihm ausgehend, als er in Bologna angesehen und von einigen Schülern umgeben arbeitete, denn nicht weil Vasari uns diese Nachricht höchst exakt überlieferte, müssen wir seine Radierungen und alles, was in unmittelbarem Zusammenhang damit stand, in diese Epoche verlegen, sondern weil der Stil dieser Werke es zwingend beweist.

Abb. 64. Parmigianino, Radierung (B. 5).

Abb. 65. Parmigianino, Radierung (B. 1).

Abb. 66. Bedoli, Radierung (Bartsch, »F. P.« 1).

Wir besitzen also nur sechs Originalradierungen von seiner Hand. Bartsch hat ihm fünfzehn zuerkannt, von denen aus stilistischen Gründen neun abzulehnen sind und von denen keine signiert oder monogrammiert ist. Aus der Tatsache, daß sich eine größere Anzahl radierter Blätter verwandten Stiles mit seinen Initialen oder Namen findet, wurden keine falschen Schlüsse gezogen, sondern sie wurde so gewertet wie die Schrift auf den Stichen nach Bildern, die nur dafür Zeugnis ablegt, daß der Kopist ein Werk vor sich hatte, das, wie er wußte, von Parmigianino war. Seine Art ist zu unverkennbar, als daß man unter den fünfzehn Radierungen des Bartsch nicht noch mehr als die Hälfte ausscheiden müßte; dafür ergeben aber die sechs restlichen Blätter ein ganz einheitliches und charakteristisches Bild von Parmigianino als Radierer und Vorbild einer Anzahl Künstler, die sodann die neue Technik zu Erwerbszwecken in größerem Umfang ausnützten.

Parmigianino zeichnet mit der Nadel in zarten Linien, die sich nur an den Umrissen etwas verstärken; er bildet die Schatten aus parallelen Lagen gleichmäßig leichter Striche und an Stellen, die dunkler wirken sollen, durch Kreuzlagen. So sind diese Blätter zwar Parmigianinos Zeichnungen ähnlich, doch qualitativ nicht so hochstehend, da das schwierigere Material seine Linienführung bändigt, indem es jene charakteristischen Linien ausschließt, aus denen der Umriß eines Profilkopfes oder einer ganzen Gestalt in einem Zug entsteht. Auch die Freiheit, ein Stück des Konturs wegzulassen, ohne die Deutlichkeit zu schädigen, fehlt. Die Schatten, rein zeichnerisch gebildet, bieten noch keine rechte Tiefenwirkung, was bei dem Blatte der »Grablegung« (Bartsch Nr. 5, Abb. 64) besonders auffällt, während Andeutungen eines echt radierungshaft wirkenden Schattens sich zwischen den

Abb. 67. Parmigianino, Radierung (B. 9).

Abb. 68. Parmigianino, Radierung (B. 8).

Abb. 69. Parmigianino, Radierung (B. 2).

Abb. 70. Parmigianino, Radierung (B. 3).

Vorhängen des Zeltes auf dem Blatt der »Judith« (Bartsch Nr. 1, Abb. 65) finden. Die Technik der Radierung war es, die den Künstler hemmte, diejenigen Qualitäten zu entfalten, die seinen Handzeichnungen eigneten, sie war aber anderseits noch zu unerprobt, um die ihr eigentümlichen Möglichkeiten zur Entfaltung kommen zu lassen. Von den Dingen, die sich durch das Radierungsverfahren besonders gut ausdrücken lassen, ist das Herausholen des Lichtes durch Aussparen auf der »Verkündigung« (Bartsch Nr. 2, Abb. 69) am besten gelungen. Ganz ähnlich sind die beiden Apostel, Jacobus Major und Philippus (Bartsch Nr. 8 und 9, Abb. 68 und 67) in der Technik der großen weißen Flächen, die von starken einzelnen Umrißlinien oder feinen Strichlagen begrenzt, die Formen deutlichst modellieren. Die »Anbetung der Hirten« (Bartsch Nr. 3, Abb. 70) zeigt den Versuch, stärkere Tiefenwirkungen zu erreichen, der nicht völlig gelungen ist, da er über einige wichtige Partien des Blattes im unklaren läßt. Diese Komposition und die oben erwähnte »Grablegung« wurden als Vorlagen zu zwei deutschen Plaketten verwendet, deren Formensprache nichts mehr mit Parmigianinos Stil gemeinsam hat.

Die anderen dem Parmigianino von Bartsch zugeteilten Radierungen stehen ihm zum Teil sehr nahe, aber seine Formengebung, die graziöse Haltung, die zarte, leicht und doch energisch zufassende Hand finden wir in diesen Blättern ebensowenig wie seine trotz leichter Unsicherheiten subtilere Technik. Die Madonna mit dem Kind im Arm (Bartsch Nr. 4) ist wie das »Liebespaar« (Bartsch Nr. 14) wohl nach einer Originalzeichnung Parmigianinos, während mir dies bei der »Auferstehung« (Bartsch Nr. 6) ebensowenig wahrscheinlich erscheint wie bei der Radierung der »Krankenheilung durch St. Peter und Johannes« (Bartsch Nr. 7), auf der die Buchstaben I. V. R. von Bartsch als »Rafael Urbinatus Inventor« gelesen werden. Die Radierungen Bartsch Nr. 10, 11, 15 haben außer einer gewissen Verwandtschaft in der Technik nichts mit Francesco zu tun,

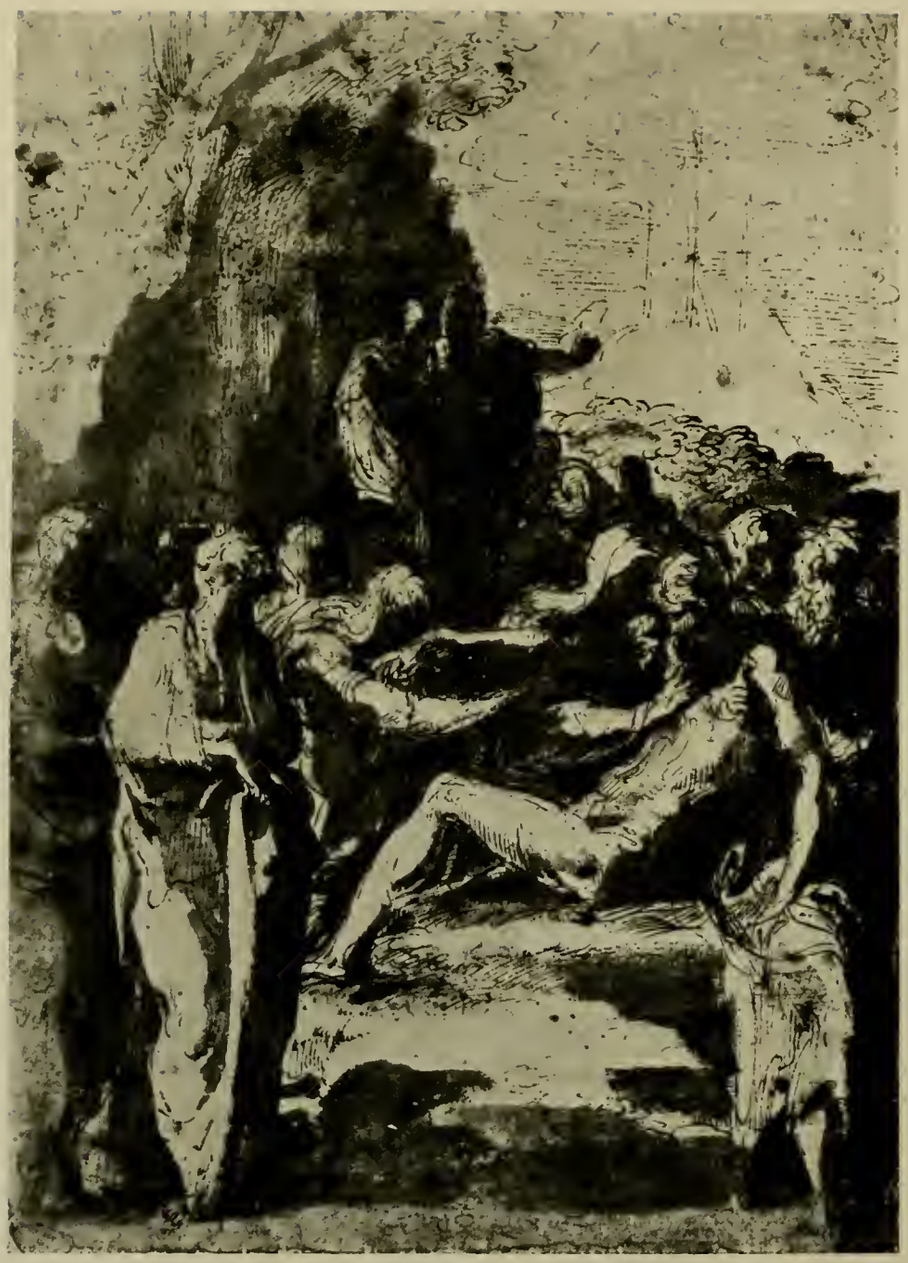


Abb. 71. Parmigianino, Handzeichnung. Parma, Pinakothek.

Nr. 12 und 13 könnten von Battista del Moro sein und irgendwie auf Zeichnungen Parmigianinos, vielleicht aus zweiter Hand, zurückgehen.

In den radierten Blättern zeigt sich Parmigianinos manieristischer Stil ebenso deutlich wie in den Gemälden der Bologneser Jahre. Die noch etwas spröden Formen der »Madonna der hl. Margherita« finden sich hier, die schlanken Gestalten, überschlanker als die der Spätwerke. Die Grablegung in St. Petersburg (Abb. 34), nahezu eine Kopie der Radierung, geht jedenfalls auf denselben Concetto aus derselben Zeit zurück. Die Handzeichnung mit dieser Darstellung in Parma (Abb. 71)* ist in der Komposition noch sehr verschieden, doch sind es fast ganz dieselben Elemente, die anders zusammengeschoben die flächigere, Parmigianinos eigenem Wesen weit mehr entsprechende Komposition der Radierung ergeben als die erwähnte Handzeichnung, die vielleicht bewußt oder unbewußt stärker in andere Sphären als seine eigenen eindringen wollte. Die Einzelstudien zu den Köpfen der radierten »Grablegung« (Abb. 72)** sind uns interessant als Beweis für den Ernst und das Studium, das Parmigianino seinen Kompositionen widmete; die Mannigfaltigkeit dieses Blattes reizte zu vielen gezeichneten und gestochenen Kopien, die sich in allen Sammlungen unter Parmigianinos Blättern finden. Zum Apostel Jacobus Major (Bartsch Nr. 8) gibt es eine Zeichnung

* 510^{28}, Feder, laviert, $21 \times 15{\cdot}40$ cm.

** Parma 510^{16}, Feder, laviert, $19{\cdot}2 \times 13{\cdot}7$ cm; siehe auch meine Ausführungen in den »Graphischen Künsten« (Beiblatt) 1915, Nr. 1.

Abb. 72. Parmigianino, Studien. Parma, Pinakothek.

Parmigianinos auf einem Blatt, das Grundriß, Fassade und Innengestaltung einer Kirche zeigt (Abb. 74)*. Wir haben keinerlei Anhaltspunkte dafür, ob dieser Plan von Francesco ist, ob er nur einen Versuch oder ein seriöses Projekt darstellt; daß der Apostel von seiner Hand ist und zwar eine Vorzeichnung zu seiner eigenen Radierung, zeigt der flüchtigste Vergleich. Kompositionell, in Haltung, Stellung, Bart, Haartracht und Mantel, ist die Figur auf der Zeichnung festgelegt, aber was wenige Umrißlinien, kurze Striche zur Andeutung der Falten, wenige kleine Rundstriche bei Kopf und Haar auf der Zeichnung ergeben, ist auf der Radierung mit reichlichen, längeren Kreuzlagen nicht mit der gleichen überzeugenden Natürlichkeit ausgedrückt. Der Faltenwurf des Mantels ist auf der Zeichnung mit wenigen Linien ganz klar gemacht, die Raffung über dem linken Arm läßt keinen Zweifel daran, wie der Stoff über den Arm gezogen und von der — nicht sichtbaren — Hand erfaßt wird, während das Plus an Linien auf der Radierung uns diese Gewißheit nicht gibt. Eine andere Zeichnung in Florenz (Abb. 73)**, verwandt in Technik, Auffassung und Qualität mit der vorigen, ist der Apostel Philippus, gewiß auch bestimmt, um als Radierung vervielfältigt zu werden, wenn uns auch weder ein Blatt Parmigianinos noch eines Künstlers aus seinem Kreise darnach bekannt wurde.

* Florenz, Nr. 9268, Feder, laviert, das ganze Blatt 28·5 × 21·7 cm.

** Nr. 9249, Feder, 17·8 × 10·5 cm.

Abb. 73. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Abb. 74. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Abb. 75. Parmigianino, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 76. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett.

Abb. 77. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

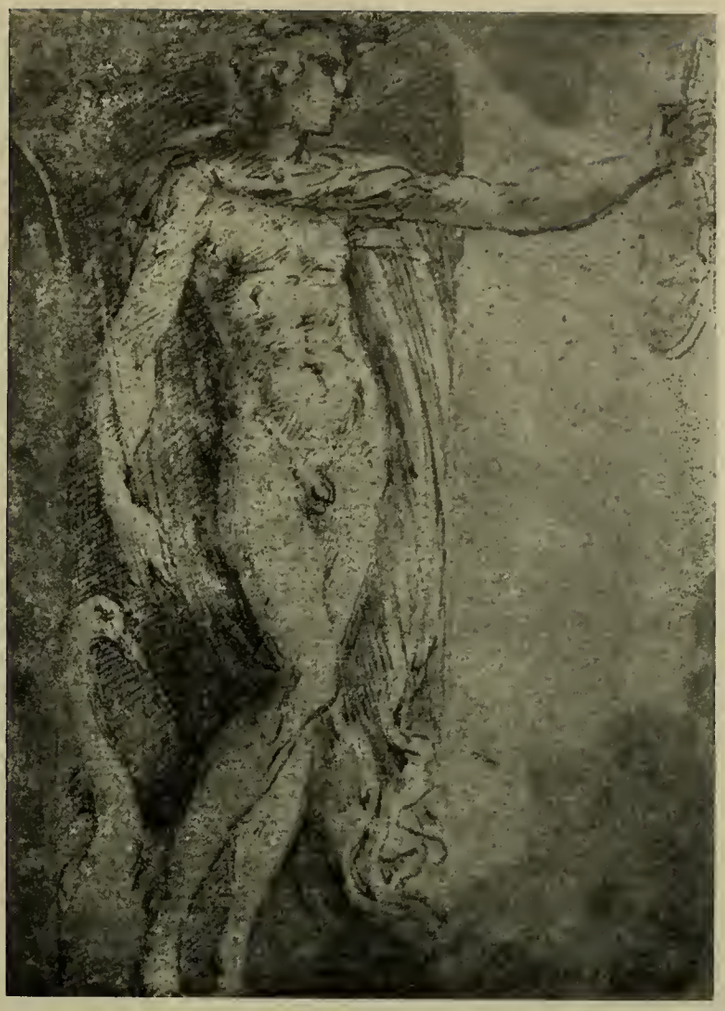


Abb. 78. Parmigianino, Handzeichnung. Amsterdam, Reichsmuseum.

Abb. 79. Parmigianino, Handzeichnung. Parma, Pinakothek.

Abb. 80. Bedoli, Radierung (Bartsch, »F. P.« 14).

Abb. 81. Bedoli, Radierung (Bartsch, »F. P.« 19).

Das kleine Blatt mit dem Liebespaar (in Budapest) ist im Gegensatz zu den beiden Apostelstudien keine Vorzeichnung zu der apokryphen Radierung (Bartsch, Parmigianino Nr. 14), sondern ein Gedanke nur für den Erfinder, nicht für den Stecher bestimmt, der die Radierung vermutlich nach einer anderen Zeichnung Parmigianinos ausführte (Abb. 76)*. Einige Zeichnungen, deren Verwendung

* E. IV, 6b, Feder, 7·6 × 6·7 cm. In der Albertina eine Kopie darnach, Scuola Lombarda 110, als Parmigianino.

Abb. 82. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

Abb. 83. Parmigianino, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage.

Abb. 84. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Abb. 85. Parmigianino, Handzeichnung (Vorderseite). Wien, Albertina.

zu graphischen Blättern sich nicht nachweisen ließ, deren Art der Ausführung diese Bestimmung aber wahrscheinlich macht, seien hier gleich angeschlossen. Im Kupferstichkabinett des Reichsmuseums zu Amsterdam findet sich die Zeichnung eines Apollo (Abb. 78)*, ein Blatt, das Parmigianinos Art, wenn er ausführlich sein wollte, zeigt, wie er mit nicht zu viel Linien alles klar und energisch umreißt, keine angedeuteten Bewegungen und unklare Stellen läßt, so daß der Kopist nur genau sein mußte, um eine absolute parmigianineske Radierung herzustellen. Diese Zeichnung zeigt stärkste Verwandtschaft mit dem Clair-obscur »Apollo und Marsyas« (Bartsch XII, p. 123, vermutlich von Ugo da Carpi), doch kann letzteres auch auf eine unbekannte, vollständige Zeichnung Parmigianinos zurückgehen, während Schiavones Radierung (Bartsch, Meldola Nr. 71) sicherlich auf der Amsterdamer Zeichnung beruht. Die »Heimsuchung« in Parma (Abb. 79)** war wohl auch zur graphischen Reproduktion bestimmt, wenn diese auch nicht ausgeführt wurde. Dasselbe gilt für die Zeichnung in Florenz (Abb. 77)***, die Madonna darstellend, die nach rechts über ihre Schulter blickt; von dem Kind auf ihrem Schoß sehen wir nur ein unklares Bündel, das von der rechten Hand gestützt wird. Der Kopf zeigt den Typus von Parmigianinos Bologneser Bildern. — Die Zeichnung der »Anbetung der Hirten« in Oxford, ist eine reichere und reizvollere Auseinandersetzung mit dem Thema als die Radierung (Abb. 70), doch zeigt die Verwendung gleicher Einzelheiten und Motive den Zusammenhang der Entstehung (abgebildet »Drawings of the old masters in the library of Christ Church Oxford« by C. F. Bell, Oxford 1914, Plate 78). Ein feines, zur Wiedergabe mit der Nadel geeignetes Blatt ist die Zeichnung »Apollo und Daphne« im Kupferstichkabinett zu Berlin (Abb. 75)†.

Abb. 86. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Wir wissen, daß Schiavone einige Radierungen Parmigianinos direkt kopierte††, zu anderen Blättern Handzeichnungen von ihm verwendete und anonyme Radierungen, die auf Grund

* Eine Variante nach diesem Blatt, die nicht von der Hand Parmigianinos ist, befindet sich in der Albertina, Sc. L. 95, als Parmigianino.

** Nr. 510[22], Feder, laviert, 19·3 × 15 cm. Kopie darnach in der Albertina, Sc. L. 56, als Parmigianino.

*** Nr. 1521, Feder, laviert, 12·5 × 9 cm.

† In der zweiten Garnitur als zweifelhaft. Feder, laviert, 10·7 × 8 cm.

†† Vergl. meine Ausführungen über Andrea Schiavone, Jahrbuch des A. h. Kaiserhauses XXXI, Heft 3, passim.

ihrer Stilverwandtschaft von Bartsch auf Parmigianino zurückgeführt wurden. Übrigens hat Bartsch auch Radierungen anderer Künstler »nach Parmigianino« genannt, zu denen keine Originale Parmigianinos erhalten oder bekannt sind, die diese Annahme beweisen. Natürlich sind dies Fragen, die nie restlos gelöst werden können. Doch können wir Dinge, die so stilnahe an Parmigianino sind, nicht unabhängig von ihm entstanden denken, um so mehr das Abhängigkeitsverhältnis durch eine Anzahl direkter Kopien und Entlehnungen bewiesen ist. Ähnlich verhält es sich mit Antonio Fantuzzi (c. 1508 bis nach 1550), der aus Bologna floh, und eine größere Kollektion von Parmigianinos Handzeichnungen mitnahm, die Antonio Maria Zanetti (1680 bis 1757) mit denen im Besitz des Lords Arundel in London identifizierte und in der von ihm wiederbelebten Clair-obscur-Technik vervielfältigte. Es war gewiß schmerzlich für Parmigianino, plötzlich eines so großen Teiles seiner Arbeiten, die zugleich sein Kapital waren, beraubt zu sein, für seinen Ruhm und die Verbreitung seines Stiles war Fantuzzis Diebstahl von großer Bedeutung. Dieser nahm die gestohlenen Blätter mit nach Frankreich und verpflanzte so Parmigianinos Formensprache in den Kreis, der auch aus andern Gründen zur Aufnahme dieses Stiles besonders geeignet war, in den Kreis der Künstler, die für Franz I. an der Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau arbeiteten. Zanettis Hypothese läßt sich natürlich weder beweisen noch widerlegen; es ist auch unwesentlich, ob die Blätter, die er bei Lord Arundel vorfand, tatsächlich die durch Fantuzzi geraubten waren oder nicht. Das Wichtige daran ist, daß sich aus seiner getreuen Wiedergabe zum großen Teil verläßliche Schlüsse auf die Originalität der Vorlagen ziehen lassen.

Abb. 87. Parmigianino, Handzeichnung (Rückseite). Wien, Albertina.

Fantuzzis Art der Radierung ist wenig charakteristisch, nur drei seiner Blätter sind nach Parmigianino (Bartsch), alles andre nach Giulio Romano und nach den Künstlern von Fontainebleau — alle diese Blätter sind nicht sehr bemerkenswert, eben so wenig wie seine Clair-obscurs — seine Mission war es gewesen, Parmigianinos Ruhm zu verbreiten, die er freilich mit nicht einwandfreien Mitteln erfüllt hatte. Auch Giulio Bonasone (1531 bis 1574) stach gelegentlich Zeichnungen Francescos wie dessen Bilder, doch ist der ursprüngliche Stil in seiner Hand ganz verlorengegangen, seine an Marcanton gebildete Technik

Abb. 88. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Abb. 89. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

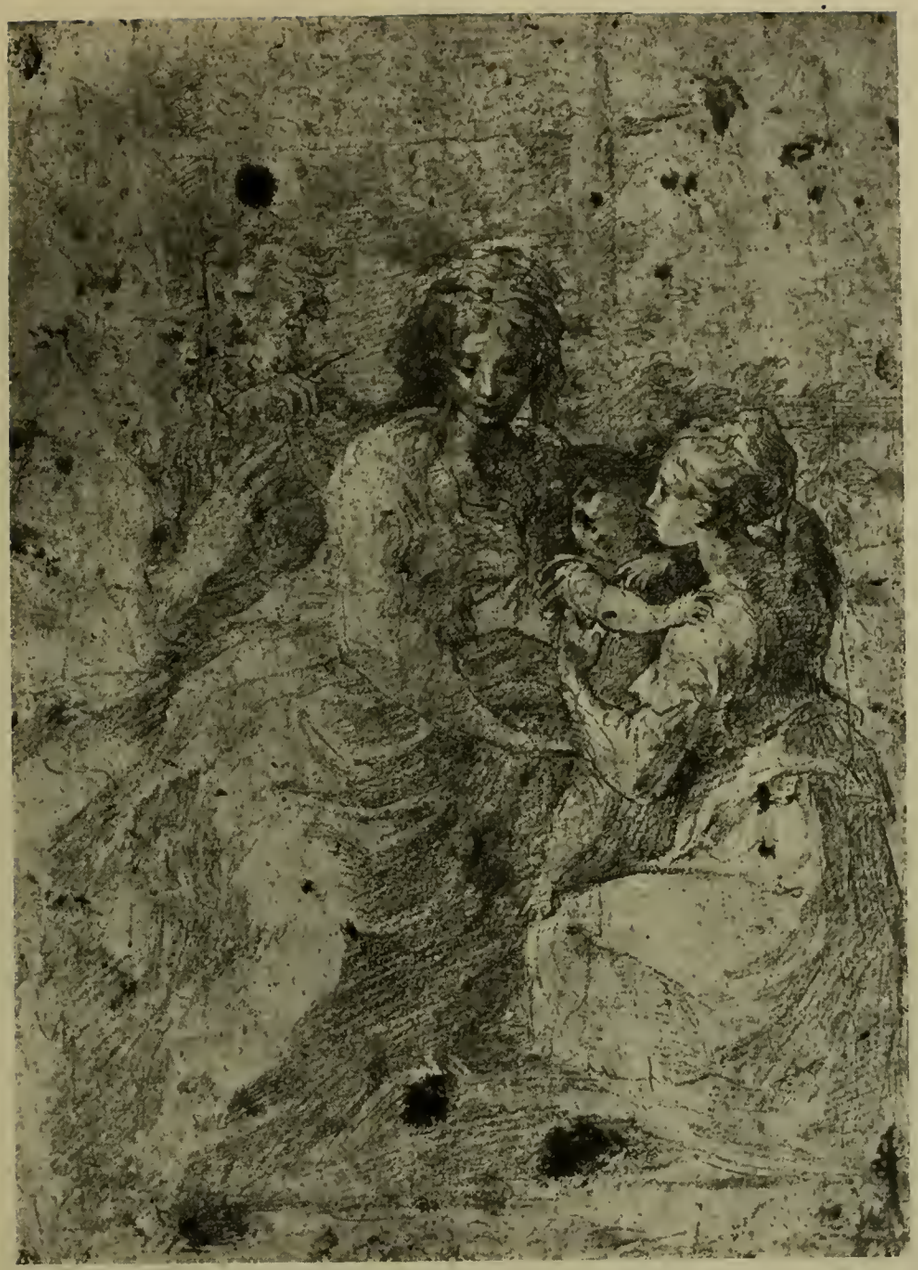


Abb. 90. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

verleugnet sich eben so wenig wie seine etwas derb-kräftige Formensprache, die er dem Vorbild aufzwingt. — Auch die wenigen Radierungen, die von anonymen Künstlern in Fontainebleau nach Parmigianinos Zeichnungen entstanden sein sollen, bieten wenig Charakteristisches für den Stil der Nachstecher, noch weniger für den des Schöpfers. Daß sein Einfluß dort unendlich stark war, zeigen die wichtigsten Werke der Schule von Fontainebleau: Zeichnungen, die Entwürfe zu den berühmten Fresken waren.

Doch gibt es außer Schiavone noch einen anonymen Radierer, der ebenso wie jener ausschließlich im Stil und in der Technik Parmigianinos gearbeitet hat. Dieser zweite (anonyme) Trabant, dessen Blätter Bartsch als »Meister F. P.« zusammengestellt hat, bezeichnete gewissenhaft seine Blätter mit »F. P.« und einige mit »Franc. Parm.«; in diesen letzteren erblickte Bartsch irrigerweise nicht dieselbe Hand. Seine Technik ist stets gleich, fast identisch mit der Francescos, nur ist die Linienführung etwas energischer, stärker im Strich und die Blätter dadurch saftiger in der Schwarz-Weiß-Wirkung. Auch die Formensprache kommt dem Vorbild ganz nahe und er zeigt sich auch darin als Gegenpol Schiavones, der dünner und heller radierte als Parmigianino, daß seine Formengebung das Vorbild zwar auch übertreibt, aber nicht wie Schiavone in der Flüchtigkeit, die eher Andeutung als Darstellung gibt, sondern im Charakteristischen seiner Form, im Manieristischen in Haltung und Wendung der Körper. Sicherlich geht fast alles von ihm auf Handzeichnungen Francescos zurück, wie z. B. das von Bartsch »La Force« genannte Blatt (B. 14, Abb. 80), an dem man das scharfe Absetzen bei der Drehung des Halses beachte, die Überbetonung der charakteristischen Profillinie und die Zeichnung

Abb. 91. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett.

von Schultern und Armen. Der »Christus« der Apostelserie (B. 1, Abb. 66) zeigt dieselben Eigenheiten, besonders markant das Aufstellen des rechten Beines, und das Blatt mit dem Philosophen (B. 19, Abb. 81), das eine parmigianineske Komposition in einer ganz bestimmten Art wiedergibt. Das Blatt mit der Frau, die einen Krug ausgießt (B. 22) geht auf Francescos Zeichnung in Florenz zurück (Nr. 1518, Abb. 108), die aber erst in Parma, als er sich mit der Steccatadekoration zu beschäftigen begonnen hatte, entstanden ist, so daß wir daraus entnehmen, daß der »Meister F. P.« auch nach Parmigianinos Bologneser Aufenthalt radierte. Bartsch kennt das Blatt nur unbezeichnet, auf dem Exemplar der Albertina aber ist links unten ein P. zu sehen, während das F. vom Passepartout gedeckt zu sein scheint.

Parmigianino hat ungeheuer viel Einfluß auf die Kunst der Folgezeit genommen; es ist dem zweiten Teil dieser Arbeit vorbehalten, ihn festzustellen, zu verfolgen und bis dorthin zu führen, wo er sich — nicht endgültig verliert — sondern zu einer neuen Form gewandelt hat. Doch wir müssen uns zunächst mit Parmigianinos unmittelbarem Wirkungskreis auseinandersetzen und ob wir aus den Radierern und Stechern, die sein Werk ausbeuteten, solche herausfinden, die als seine Schüler bezeichnet werden können. Tatsächlich stehen nur Schiavone, Antonio Fantuzzi und der Autor der »F. P.«-Blätter ihm so nahe, daß man von einem Schülerverhältnis sprechen kann, und wir müssen wohl annehmen, daß der Meister F. P., der einen deutlichen eigenen Charakter hat, sich eben so wenig wie Schiavone darauf beschränkte, kleine Radierungen nach Zeichnungen des Meisters herzustellen. Parmigianino aber besaß einen Schüler, Anbeter, Adepten, der sich sogar seinen Namen beigelegt hatte und in dessen Kunst wir keine andern Götter finden als den einen, den Gefährten seiner Jugend. An diesen, an Gerolamo Bedoli-Mazzola, dessen Werk im folgenden Kapitel besprochen wird, müssen wir bei diesen Radierungen deknen, weil die feinen Variationen seines Stiles von dem Parmigianinos sich in den Radierungen ebenso deutlich zeigen wie in seinen Gemälden und Handzeichnungen. Bei aller Übereinstimmung mit dem Vorbild hat Bedoli in seinen Gemälden eine ganz charakteristische Art, die Frauenköpfe zu verbreitern; der Blick ist bei ihm immer ein wenig starr, die Kopfform oft nicht gut zum Gesicht proportioniert, so daß die Figur unbedeutend wirkt, die Modellierung flach. Ähnlich verhält es sich mit den Radierungen des Meisters F. P., der mir niemand anderer zu sein scheint als Bedoli, dessen Beziehung zu der Kunst Parmigianinos so stark war, daß nicht viel Unterschied blieb, ob er eine Zeichnung Parmigianinos ätzte oder eine selbständige Komposition schuf — beides stammte von Parmigianinos Geist.

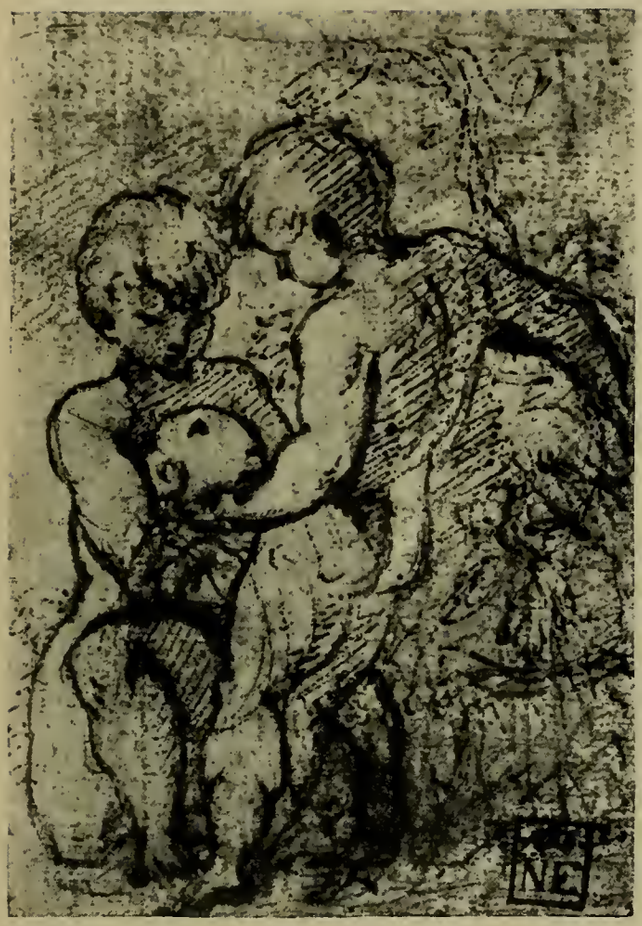


Abb. 92. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett.

Abb. 93. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum.

Abb. 94. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Abb. 95. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Mit diesen drei Künstlern — Schiavone, Fantuzzi, Bedoli — erschöpft sich Parmigianinos unmittelbare Wirkung als Graphiker; alle andern Nachstecher, Nachzeichner, Kopisten, ob sie nun seine Zeichnungen, Radierungen oder Gemälde in der nämlichen oder einer verschiedenen

Abb. 96. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett.

Abb. 97. Parmigianino, Studien. London, British Museum.

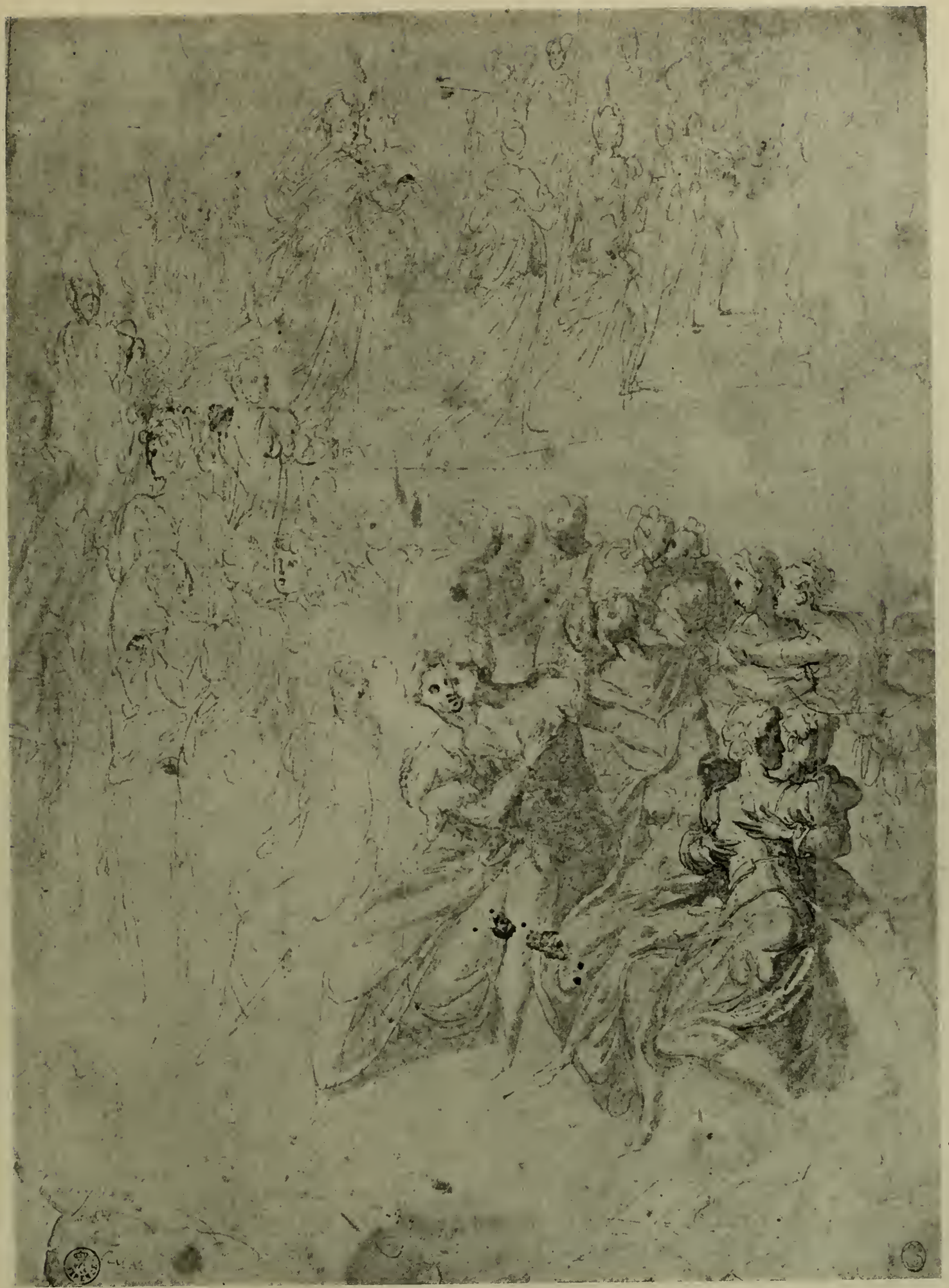


Abb. 98. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Abb. 99. Parmigianino, Studien. München, Kupferstichkabinett.

Technik wiederholten, gehören in die große Menge derer, die seinen Stil ebensogut ohne eigene künstlerische Zutaten weiter verbreiteten, wie den Raffaels oder eines anderen Vorbildes. Auch die zahlreichen zeitgenössischen Clair-obscurs gehören hierher, die nach Parmigianinos und den Zeichnungen anderer entstanden; der bekannteste dieser Hell-Dunkel-Holzschnitte ist der »Diogenes« von Ugo da Carpi schon deshalb, weil er von Vasari her dem Parmigianino selbst zugeschrieben wurde, eine Hypothese, die dadurch völlig haltlos ist — was schon Bottari wußte — daß es einen Etat mit der Schrift »Franciscus Parmen — per Ugo Carpi« gibt (abgebildet in »L'Arte« 1900 in einer Besprechung der »Esposizione delle stampe a chiaroscuro alla Galleria Nazionale di Roma«).

Von den Clair-obscurs Zanettis finden wir eine Zeichnung im Britischen Museum (Abb. 82)* »Paulus predigt in Athen« mit ganz eigenartiger Komposition, von Raffaels Paradigma dadurch abweichend, daß der Apostel sitzt und die Gruppen der Zuhörer in mehreren Räumen verteilt sind. Bartsch führt dieses Blatt im Œuvre Zanettis als Nr. 40**. Auch zu Bartsch Nr. 39 kennen wir das Vorbild, eine Handzeichnung in St. Petersburg (Abb. 83) mit einer »Anbetung der Hirten«, doch ist nicht auszuschließen, daß Zanetti eine Kopie von diesem Blatt benützte, der Eindruck des Clair-obscurs weist nicht klar und überzeugend auf ein Original hin. In Technik der Zeichnung und Komposition gehört ein Blatt mit demselben Sujet in Florenz (Abb. 84)*** hierher, dessen graphische Verwendung mir nicht bekannt wurde. Auch in der Albertina finden wir ein Blatt, das doppelseitig benützt, dieselben Eigenheiten zeigt (Abb. 85, 87)†, die Vorderseite enthält die fast fertige Komposition, die Rückseite drei Einzelstudien zur

Abb. 100. Parmigianino, Studien. Parma, Pinakothek.

* 1853-10-8-2; Feder, laviert, 20·5×26·5 cm.

** Eine Nachzeichnung im Gegensinn zum Londoner Original findet sich in der Nationalgalerie in Budapest (abgebildet im Albertinawerk Nr. 925) als Parmigianino.

*** Nr. 747, Feder, weiß gehöht, braun laviert auf grünlichem Grund, 19·6×27·4 cm.

† Sc. L., Nr. 16.

Abb. 101. Parmigianino, Handzeichnung. Parma, Pinakothek.

Abb. 102. Parmigianino, Handzeichnung. Wien, Albertina.

Vorderseite; früher Dosso Dossi und Pierin del Vaga zugeschrieben, wurde das Blatt von Venturi dem Parmigianino gegeben, eine Bestimmung, die jeder Strich beglaubigt. In den Uffizien sind die

Abb. 103 und 104. Parmigianino, Handzeichnung (Vorder- und Rückseite). Berlin, A. C. von Frey.

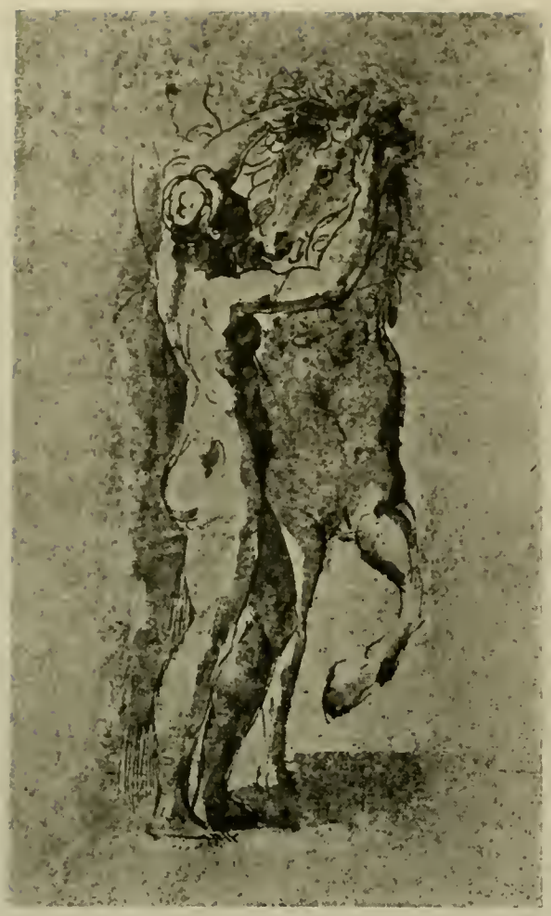


Abb. 105. Parmigianino, Handzeichnung. Paris. Louvre.

Abb. 106. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett.

Abb. 107. Parmigianino, Wappenentwurf. London, British Museum.

Abb. 108. F
gianino, I
zeichnung
renz, Uff

Abb. 109. F
gianino,
dien. Fl
Uffizie

Abb. 110. Parmigianino, Studien. Florenz, Uffizien.

beiden schönen Zeichnungen zur Circesage (Abb. 88, 86)*, die in Stichen von Fantuzzi und Bonasone und als Clair-obscurs (B. XII, p. 111/12) vorkommen und die importante Handzeichnung der badenden Nymphen (Abb. 89)**, die des öfteren reproduziert wurde. Wir finden dieses Blatt mit kleinen kompositionellen Abänderungen in der Kupferstichsammlung der Albertina als Stich, der Bartsch entging; Fantuzzi gab es im Figuralen genau, etwas frei in der Behandlung der Landschaft wieder (B. XVI, Nr. 14, monogrammiert) und Andrea Andreanis Clair-obscur aus dem Jahre 1560 reproduziert jede Einzelheit, jede Bewegung und jedes landschaftliche Detail genauest. Wir kennen zwei Zustände seines Blattes, einen ohne und einen mit Monogramm. — Eine Zeichnung der Madonna mit Kind, das sie einer knienden Heiligen reicht, während ein Bischof und der hl. Josef über ihre Schulter auf das Kind weisen, gleichfalls in den Uffizien (Abb. 90)***, benützte Schiavone mit einer kleinen Veränderung, der Einfügung der hl. Anna an Stelle des Bischofs, zu einer Radierung im Gegensinne (Bartsch, Meldola Nr. 60) und Battista del Moro zu einer ganz genauen radierten Wiedergabe (B. Nr. 7). — Zwei kleine Handzeichnungen, die sich jetzt im Museum in Budapest befinden, sind in treuester Wiedergabe vorhanden, die beiden Putten mit dem Lamm (Abb. 92)† hat Zanetti als Clair-obscur reproduziert (B. XII, Nr. 3) und die Venus mit Amor (Abb. 91)†† ist von C. Metz gestochen worden, als sich das Blatt in der Sammlung Reynolds befand.

Es seien hier einige Zeichnungen Parmigianinos angefügt, für die zwar weder eine weitere

* Nr. 750, Feder, laviert, weiß gehöht, 22·5 × 20 cm, oval, und Nr. 1972, Stift, laviert, weiß gehöht, 21·8 × 20·2 cm.

** Nr. 751, Feder, bräunlich laviert, weiß gehöht, 29·5 × 21 cm. Die Handzeichnung der Albertina, Sc. L. 96, ist eine Zeichnung nach dem florentinischen Original.

*** Nr. 1526. Eine Nachzeichnung darnach in der Albertina und in der Library of Christ Church in Oxford.

† E. IV, 21 e; Feder, 10 × 7 cm.

†† E. IV, 22 a; Feder, 9 × 7·8 cm, oval.

Abb. 111. Parmigianino, Studien. Dr. B. Geiger, Rodaun.

graphische Verwendung nachweisbar ist, noch Technik und Grad der Ausführung es vermuten lassen, daß sie für solche Reproduktionsverfahren bestimmt waren, die aber durch ihren Stil zu den besprochenen gehören und in derselben Epoche von Parmigianinos Laufbahn entstanden sein müssen. Hieher gehört eine kleine Studie in London (Abb. 93)* mit drei Putten, flüchtig und energisch und trotz ihres fragmentarischen Charakters absolut klar in der Zeichnung. Zwei bedeutende Blätter finden wir in den Uffizien, figurenreiche Kompositionen, scheinbar reicher in der Linienführung und doch überall nur das Nötigste, ein Strich gestaltet den Arm, eine Bogenlinie Hinterkopf, Haare und Gesicht, ein, zwei Linien schaffen Figuren und Komposition. — Die »Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel« (Abb. 95)** ist von besonderem Interesse, weil sie uns Parmigianino bei der Bewältigung einer großen figurenreichen Komposition zeigt, die auf der allgemeinen Basis raffaelischer Errungenschaften seine Individualität in Anordnung und Gruppierung deutlich verrät. Das andere Blatt mit dem Zug tanzender Paare aus Petrarcas »Trionfo dell' amore« (Abb. 98)***, hat uns als Komposition nicht viel zu bieten und einzelne Figuren verloren an Frische der Darstellung dadurch, daß sie später übergangen wurden (das Liebespaar rechts unten und einige Köpfe). — Der Technik nach mag eine andere Zeichnung in Florenz, deren Sujet ich nicht deuten kann (Abb. 94)†, für die Wiedergabe im Clair-obscur-Holzschnitt bestimmt gewesen sein, denn es stehen breite, weißgehöhte, lichte Partien neben dunklen Lavierungen. Auch das »Konzert« in Parma (Abb. 101)†† zeigt diese hellen Partien neben dunklen Schatten, scheint aber zu flüchtig für die Reproduktion, so daß wir

* 1905—11—10—55, Feder, 13 × 8 cm.
** Nr. 1997, Feder, laviert, 20 × 29·8 cm.
*** Nr. 9229, Feder, laviert, 29 × 22 cm.
† Nr. 742, Feder, laviert, weiß gehöht, 10·5 × 12·8 cm.
†† 510[6], Feder, laviert, 14·2 × 13·8 cm.

Abb. 112. F. Rosaspina, Aquatintblatt nach Parmigianino.

darstellend. Das starke Betonen der Muskeln, die stärkeren Rundungen der einzelnen Körperpartien, könnten fast Zweifel an Parmigianinos Autorschaft aufkommen lassen, wenn nicht die Rückseite des Blattes nebst der Gestalt des Liegenden eine auf Wolken (?) sitzende Frauengestalt zeigte, die höchst charakteristisch für unsern Künstler ist (Abb. 103 und 104, Feder, 18 × 16 cm).

Eine hervorragende Zeichnung des Louvre, ganz im Stil des Steccatafreskos, zeigt uns eine weibliche Aktfigur, die den Pegasus bekränzt (Abb. 105)†. Wir finden hier wieder neben Parmigianinos reizvoller Formgebung seine großmeisterliche Zeichenkunst, die mit wenigen Strichen die Formen darstellt, sie umfaßt und den Muskeln Bewegung und Kraft verleiht. Man kann nicht mit weniger Linien mehr darstellen. Jenes Gesetz der Qualität, das für alles technische Können gilt — mit dem geringsten Aufwand von Materie und Kraft das Höchste zu leisten — zeigt sich hier angewendet. Auch die folgenden Zeichnungen sind von hiebei eher an einen ersten Entwurf, dem noch ein ausgeführter folgen sollte, denken müssen. Noch skizzenhafter ist die »Anbetung der Könige« in Budapest (Abb. 96)*. Die Figuren nur in Umrissen festgelegt, aber schon deutlichst in der Komposition und Raumverteilung, ist dieses Blatt köstlich in seiner Frische des ersten Concetto. In ähnlicher Weise erfreulich sind die fünf Kompositionsstudien der Londoner Zeichnung (Abb. 97)**, bezeichnend für Parmigianinos Fleiß und Interesse an der Komposition die viermalige Abwandlung des Themas der knienden Madonna, die das Kind in die Arme nimmt. Hieher gehört auch der Entwurf in der Albertina (Abb. 102)***, wenn er auch qualitativ nicht ganz so hoch steht, wie das vorerwähnte Londoner Blatt. Ungemein erfreulich sind die beiden Entwürfe der sitzenden Madonna mit dem Kinde auf einem Blatt in München (Abb. 99, Feder, 11·5 × 13·6 cm) aus energischen wenigen Strichen erschöpfend und übersichtlich gestaltet. Interessant durch die dem kraftvollen Thema entsprechende Behandlung ist das ein wenig michelangelesk wirkende Blatt bei Herrn A. von Frey, Berlin, Sisyphus

Abb. 113. C. M. Metz, Stich nach Parmigianino.

* E. IV, 8a, Feder, 10 × 9·8 cm.

** 1856—6—14—2, Feder, 15·6 × 12·8 cm.

*** Scuola Lombarda, 130, Feder, 10·3 × 6 cm.

† Feder, braun laviert, 19·4 × 13·2 cm. Donation His de la Salle.

Abb. 114. Crozat, Aquatintblatt nach Parmigianino.

diesem Gesichtspunkte zu betrachten, z. B. das der Pegasuszeichnung verwandte Blatt in Budapest (Abb. 106)*, eine locker stehende Frau, in durchsichtige Schleier gehüllt, aus denen phantastische Blätter sich loslösen. Sie erinnert schon durch die Haltung mit den über den Kopf gehobenen Armen an die Jungfrauen der Steccatadekoration. Das gleiche gilt von dem reizvollen Blatt in Parma mit den beiden bogenspannenden Knabengestalten (Abb. 100)**.

In den Uffizien sind noch zwei der schönsten Blätter, die wir von Parmigianinos Hand besitzen, verwandt in der Technik und einander ebenbürtig in der Qualität. Wir finden auf diesen beiden Blättern aneinandergereihte Studien ohne den Zusammenhang einer bestimmten Darstellung. Das eine Blatt zeigt uns eine Gruppe von vier Frauen, eine hievon mit Nimbus, und die einzelne Gestalt einer Temperanzia, die einen Krug in eine phantastische Vase ausgießt. Sie trägt in der rechten Hand eine Lampe und zeigt eine der Mittelfigur des Steccatafreskos sehr verwandte Haltung (Abb. 108)***. Das andre Blatt enthält eine laufende Diana, den Bogen in der erhobenen linken Hand, zwei Frauengestalten, einen Jüngling, einen Kopf und einige fragmentarische Andeutungen von Körperteilen, alles von der gleichen vollendeten künstlerischen Darstellungskraft mit den einfachsten Mitteln der Zeichenkunst (Abb. 109)†. Drei männliche Figuren, ein Frauenkopf und zwei Puttenköpfe, deren einer rechts unten eine Studie zu einem Putto auf dem »Bogenschnitzenden Amor« in Wien sein dürfte, sind auf einem dritten Blatt der Uffizien vereinigt (Abb. 110)††. Der Jüngling in der Mitte blickt auf seine Hände, der bärtige Mann rechts hält ein Brett, auf dem er zeichnet, vielleicht eine Studie des Künstlers zu einem Selbstporträt. Aller Beachtung wert ist der schon erwähnte Puttenkopf rechts vorne. Ein großes Blatt Parmigianinos in Privatbesitz (Abb. 111)††† zeigt eine Fülle

* E. IV. 35a; Feder, laviert, 14·4 × 8·5 cm.
** Nr. 510a, Stift, 13·8 × 13·4 cm.
*** Nr. 1518, Feder, laviert, 16·5 × 20·4 cm.
† Nr. 1525, Feder, 14 × 19·5 cm.
†† Nr. 13583, Feder, 15·5 × 14 cm.
††† Dr. B. Geiger, Rodaun. Feder, 20·7 × 28·7 cm.

Abb. 115. Anonymer Stich nach Parmigianino.

interessanter Figuren, an denen vorwiegend die Bewegung und Aktion studiert ist. Die einzig erkennbare Szene ist der links oben abgegrenzte Entwurf einer »Verkündigung«; was die andern in Beziehung zueinander gesetzten Figuren bedeuten sollen, wird nicht klar. Deutlichst aber zeigt jeder Strich, der gezogen, jeder Schatten, den einige Schraffen bilden, von der meisterhaften Zeichenkunst Parmigianinos.

Kompositionellen Reiz und Reichtum, vereint mit besonderer Anmut, zeigt uns der Entwurf für ein Wappen, der im Printroom des Britischen Museums aufbewahrt ist. Vielleicht sollte dieser Skizze eine detailliertere Zeichnung für einen Stich folgen. Dieses Blatt zeigt uns eine jener Skizzen, deren Reiz nicht nur darin besteht, die Sehnsucht nach der Ausführung zu erwecken, sondern die uns um ihrer selbst willen mit so starker künstlerischer Freude erfüllen, daß die Frage nach Zweck und späterer Ausführung zurücktritt (Abb. 107)*.

Nach Feststellung des originalen graphischen Materials von Parmigianino lockt nun noch die Frage: was können wir aus der Fülle der Nachstiche, der Holzschnitte und sonstigen Reproduktionen, die von seinen Lebzeiten bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts nach unzähligen Blättern seiner Hand, nach Kopien eigenhändiger Zeichnungen und nach solchen, die ihm nur nahestanden und irrtümlich zugeteilt wurden, zur Erkenntnis Parmigianinos gewinnen? Erschließen sich uns dadurch verlorene oder verschollene Originale, können wir daraus sein Œuvre vergrößern oder nur die Kopisten beurteilen, so daß uns Parmigianino ein Medium wird, das uns — gemodelt von anderer Hand in andrer Zeit — Aufklärungen über Geschmack, Können und Wollen dieser Nachstecher gibt? Das Letztere ist zwingend und, zusammengehalten mit den Veränderungen, die Parmigianinos Bilder unter den Händen der Stecher von Bonasone bis Agricola erlitten, geben die Stiche nach Parmigianinos Werken einen gekürzten, aber doch klaren Überblick über die Kunst der folgenden Zeiten, die im gleichen Vorbild anderes suchten und es anders betonten, so daß das Resultat ihren eigenen Stil und retrospektiven Standpunkt zugleich dokumentiert, während von Parmigianinos Wesen oft nichts mehr erhalten ist. Gerade darum ist es bedeutsam und der Beachtung wert, wenn man in dieser Fülle von Entstellungen einzelne Stiche findet, die unwiderstehlich zwingend auf das Vorbild hinweisen und in ihrer Art, Ausführung und Einzelheiten Parmigianinos Kunst enthüllen.

Abb. 116. H. van der Borcht, Stich nach Parmigianino.

* 1862—7—12—523, Rötel, Gestalt rechts braun laviert, 30 × 19·5 cm.

Abb. 117. Sadeler, Stich nach Parmigianino.

Aus der Fülle von späteren Reproduktionen nach Zeichnungen Parmigianinos seien die folgenden hervorgehoben. Francesco Rosaspina, ein Bolognese, der von 1760 bis 1842 lebte, hat uns in dem Aquatintblatt (Abb. 112) zwei verlorene Handzeichnungen Parmigianinos erhalten, deren Wiedergabe in Form und Auffassung so treu ist, daß überhaupt kein Zweifel an der Originalität der Vorbilder entstehen kann. Diese Zeichnungen waren in der berühmten Sammlung des Lords Arundel, deren Originale Zanetti, wie bereits erwähnt, in Clair-obscurs reproduzierte, und die so einen Hauptbestandteil seiner in Venedig 1743 und 1749 erschienenen Reproduktionen bildeten. Zanetti hat auch die in Budapest befindlichen beiden Studien zur Madonna della Rosa (Abb. 31/2) und die Skizze der beiden Kinder mit einem Lamm (Abb. 92) in sein Werk aufgenommen. Ebenso findet sich die »Predigt Pauli in Athen« (Abb. 82), die im Printroom des Britischen Museums aufbewahrt ist, unter den Clair-obscurs des Zanetti als Nr. 40 (in Bartsch' Katalog), während sein Stich Nr. 39 wohl nicht nach dem Original in St. Petersburg (Abb. 83), sondern nach einer Kopie danach entstanden ist. Die Apostelgestalten (Bartsch 7 bis 12) gehen gewiß auf Originalzeichnungen zurück, vielleicht auf dieselben, die Schiavone und Bedoli zu ihren Radierungen vorlagen. Auf vermutliche Originalzeichnungen Parmigianinos lassen uns die Blätter B. 20, 24, 26 und 36 schließen, B. 25 reproduziert einen der zahlreichen Steccataentwürfe, B. 33, »Apoll und Marsyas«, ist nach einer Zeichnung, die dem Amsterdamer Blatt mit dem Apoll (Abb. 78) sehr nahe steht, während B. 38 zu Parmigianinos heiliger Familie in den Uffizien (Tafel 5) und dem davon beeinflußten Bild und Stich von Schiavone gehört. Bei andern Clair-obscurs ist deutlich zu erkennen, daß Zanetti nicht Originale, sondern Nachzeichnungen vorlagen, z. B. bei dem Blatt B. 23, das auf eine Kopie nach einem Entwurf zu dem Dresdener Spätwerk Parmigianinos zurückgeht, oder bei B. 19 und B. 34, die im analogen Verhältnis zur »Hieronymusvision« in London, beziehungsweise zur »Madonna del Collo Lungo« stehen, während ein Stich Zanettis mit den drei Studien zu den Männern auf letzterem Bild (Abb. 47) uns eine Originalzeichnung Francescos ersetzt.

Eine ganz eigenartige Komposition einer »Anbetung der Hirten« ist uns in dem Stich von Conrad Martin Metz* (Abb. 113) erhalten, die, wie jedes Detail zeigt, ein Original von der Hand Francescos war, der seine liebliche Madonna, die das Kind aus dem Bad hebt, die Hirten und den schlanken graziösen Engel, der herabschwebt, in fast correggiesker Weise zusammenordnet, indem drei Hirten den Vordergrund füllen und das Christuskind, der geistige Mittelpunkt der Handlung, seitlich in den Hintergrund geschoben ist. Auch in einem Blatt in Aquatintmanier von Crozat ist uns eine interessante Komposition Francescos erhalten, »Loths Flucht aus Sodom« (Abb. 114,

* 1755 bis 1827; er reproduzierte 33 Blatt nach Handzeichnungen alter Meister (London 1790).

Abb. 118. Crozat (?), Radierung nach Parmigianino.

Abb. 119. C. Tinti, Stich nach Parmigianino.

»Cx sculpsit«), die durch das Medium des Stechers aus dem 18. Jahrhundert alle Eigentümlichkeiten und Vorzüge Parmigianinos deutlich offenbart.

Richard Ford radierte 12 Blätter (London 1822) seiner eigenen Sammlung nach Parmigianino und Meldolla, von denen Nr. 2 und 5 auf unbekannte Originale des Parmigianino hinweisen. Die Vorlage zur »Eva, die verbotene Frucht pflückend«, fand er in einer Zeichnung der Sammlung John Clerk in Edinburg, die zu den Studien für die Steccatadekoration gehört haben muß. Auch Fords Nr. 5, »Apollo, den Drachen Python tötend«, das er nach einem Holzschnitt mit der Schrift »Parmigianino invt., Ant. Beleno scul.« wiedergab, dürfte auf eine unbekannte Handzeichnung Francescos zurückgehen.

Eine kleine Auslese von Stichen nach Bildern oder Zeichnungen, die uns nicht erhalten oder unbekannt sind, sei hier chronologisch angeschlossen, weil sie zeigt, wie immer wieder auf Francesco zurückgegriffen wurde und wie sich, wenn auch Stil und Charakter des Nachstechers zum Ausdruck kommen, doch selbst das unbekannte Original Parmigianinos erkennen läßt.

Ein Stich zeigt in der etwas harten Manier der Schule Marcantons eine Komposition der »Anbetung der Hirten« (Abb. 115), die mit einigen Veränderungen und Abweichungen sehr gut auf eine Komposition Parmigianinos zurückgehen kann. Schwieriger als es gewöhnlich der Fall ist — besonders als im 18. Jahrhundert, da es der Ehrgeiz der Stecher war, die Technik des Vorbildes nachzuahmen — ist hier die Entscheidung zu treffen, ob es sich um ein Bild oder eine Handzeichnung als Vorlage handelt. Die Ausführung des Stiches ließe an ein Bild denken, die Komposition aber schließt das aus, während sich eine Handzeichnung Francescos, deren flüchtig genial andeutende Art durch den Stichel in festere Formen gebannt, durch Beiwerk wie die Säulenstellungen und den Dachstuhl abgerundet und vermutlich nach oben verlängert wurde, sich gut vorstellen läßt. Die Figuren mögen alle, fast genau in Haltung, Stellung und Gewand wiedergegeben sein, der Ausblick auf die detaillierte Landschaft und die starke Überhöhung des Dachstuhles stammen bestimmt nicht von Parmigianino her. Hier sehen wir Veränderungen, die im Stile der Kunst der zweiten Hälfte des Cinquecento lagen und die so geringfügig sind, daß man nicht fühlt, wie der Stecher um exakte Wiedergabe das Originals bemüht war. Der Stich ist Bartsch nicht bekannt, die

Abb. 120. Anonymer englischer Stich nach Parmigianino.

spätere Schrift auf dem abgebildeten Exemplar der Albertina lautet »Gravé par un anonyme d'après le Parmesan«, den ich entweder für Gasparo Reverdino halten möchte, von dem ein ähnliches Blatt (Bartsch XV, Nr. 4) bekannt ist und mit dessen Technik das Blatt Übereinstimmung zeigt, oder für Giulio Bonasone, unter dessen Blättern sich auch Analogien finden lassen*.

Venus auf einem Ruhelager mit Kupido, der sie umhalst, und Vulkan damit beschäftigt, einen Pfeil zu schmieden, hat Heinrich van der Borcht, ein Stecher des 17. Jahrhunderts, nach einer Erfindung Parmigianinos gestochen, wie die Schrift auf dem Blatt besagt (Abb. 116). Auch diesem Stich lag gewiß eine Zeichnung und zwar von der Hand Francescos zugrunde. Trotz der Veränderung in der Technik, trotz der Mängel, wie die scharfen, nicht sehr geglückten Schattenpartien und die Vergröberungen der Gelenke, trotz des ungewohnten Beiwerkes, wie der Weinstock außerhalb des Raumes, den Parmigianino wohl nie am Rande eines seiner Werke angebracht hätte, finden wir seinen Geist und Stil in dem scharf ins Profil gestellten Kopf und der Gestalt der Venus, in der Art, wie ihre Finger — schematisch und flüchtig, da sie alle ganz gleich groß sind — das Kind festhalten, in der Stellung des Vulkan und der Nebeneinanderordnung der Figuren in einem

* Auch H. Voss: Kompositionen des Francesco Salviati u. s. w. in den »Graphischen Künsten« (Beiblatt) 1920, p. 30 und 60, weist auf diesen Stich als nach einem Original Parmigianinos entstanden hin. Seiner Ansicht, daß dasselbe für den von ihm abgebildeten Stich von Petrus a Merica gilt, pflichte ich nicht bei.

nicht weiter klargelegten Raum. Und ungebrochen und klar ist es Parmigianinos Frauenideal, das uns durch das Medium des nordischen Stechers aus dieser Venus anspricht.

In ähnlicher Weise sehen wir in Sadelers Stich einer Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes (Abb. 117) Parmigianinos unbekanntes Original ein wenig verbreitert, weicher und voller in der Form und doch unverkennbar in der Zeichnung des Halses, dem lockeren Greifen der Finger, in der Stellung des Jesukindes und in der Komposition. Hier dürfte ein Bild zugrunde liegen und selbst daß ein ähnlicher Fond aus Blumenranken vorhanden war, ist möglich, denn wir kennen einen solchen Hintergrund in Parmigianinos Dekoration in der Rocca di Fontanellato.

Mit der Radierung der »Beschneidung« (Abb. 118) kommen wir in das Gebiet der Sammler und Stecher des 18. Jahrhunderts, die, wie sich schon ergeben hat, ein besonderes Interesse an Parmigianinos Handzeichnungen besaßen. Aus diesem Blatte schließe ich auf eine Handzeichnung Parmigianinos aus früherer Zeit, die Anordnung des Halbfigurenbildes mit einer größeren Anzahl streng ins Profil gestellter Köpfe erinnert an die frühe »Vermählung der hl. Katharina« in der Galerie zu Parma (Tafel 2). Vasari erwähnt und beschreibt ausführlich eine »Beschneidung«, die Parmigianino dem Papst gegeben und die Klemens für sich selbst behalten und nicht wie die andern Bilder Francescos verschenkt hatte, doch paßt Vasaris Beschreibung der raffinierten Beleuchtung von drei Seiten und der fackeltragenden Figuren nicht auf die Vorlage zu unserem Stich, überhaupt nicht recht auf ein Bild Parmigianinos, so daß wir fast annehmen dürfen, daß Vasaris Phantasie an einer flüchtigen Erinnerung mitgearbeitet hat. Daß es ein Bild unserer Komposition gegeben habe und der Stich nach einer vermittelnden Handzeichnung entstanden sei, ist nicht ausgeschlossen, umsomehr als wir ja Bild, Zeichnung und Radierung einer fast unveränderten Komposition auch bei der »Grablegung« kennen. Für den Autor dieses Stiches halte ich den Sammler Crozat, der seine Stiche mit einem C oder auch Cx signierte, und von dem einige sehr ähnliche Blätter nach Parmigianino sich in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek in Wien befinden.

Eine »Vermählung der hl. Katharina« finden wir als Stich von Bonasone und dasselbe Bild später von Camillus Tinti, der es in Rom im Jahre 1771 gestochen hatte (Abb. 119). Die Zweifel, ob der Stecher es mit Bild oder mit Zeichnung zu tun hatte, entfällt diesmal auf Grund der deutlichen Ausführung und der Schrift »Romae ex Tabula in Aedibus Burghesianis«. Alles zeugt hier für Parmigianino, die beiden Frauen, der hl. Josef — den Parmigianino aber gewiß nicht so knapp unter dem Kopf abgeschnitten hätte — die deutliche und doch unrealistische Behandlung des Raumes (die Türe und die beiden Figuren sind in keiner Weise zum übrigen Bild proportioniert), das alles charakterisiert ein Werk Parmigianinos aus der römischen Epoche, etwa zeitlich gleichzusetzen mit der Santa Conversazione der Uffizien (Tafel 5). Der Sessel der Madonna und Details der Kleidung streng im Stil des 18. Jahrhunderts!

Um der wahrhaft amüsanten Umwandlung willen, die eine Zeichnung der Sammlung Benjamin West erfuhr, sei das Aquatintblatt eines unbekannten Autors wiedergegeben (Abb. 120). Eine von Gainsboroughs mondänen Schönen — vielleicht eine Herzogin, aber jedenfalls eine Lady aus Englands bester Gesellschaft — sitzt vor einem Baum, um den ein Stück Seide drapiert ist, damit auch die unbelebte Natur nicht ganz schmucklos sei; an die Mutter gelehnt die beiden Kinder, die ein wenig verschüchtert, sentimental die Augen aufschlagen, aber mit den vorgestreckten Beinchen, der lockeren Art zu stehn, Erinnerungen auslösen, die sich beim Anblick der Hände der Madonna mit ihrer charakteristischen Form, den spitzen Fingern und der lockern, gewichtslosen Art des Hängens, der leichten Wendung des Kopfes auf dem schlanken, zart gebogenen Hals, dem gelösten Sitzen bei aufrechter Haltung und einer gewissen milden und ernsten Ruhe des Blickes zu der Vorstellung einer Zeichnung von Parmigianino verdichten, die dem Stich als Vorlage gedient haben mag.

Schließlich sei noch eine klassizistische Umbildung einer vermutlichen Komposition von Parmigianino abgebildet, von der aber wohl nur die Figuren und ihre Anordnung von ihm herrühren, und die Beigaben von Architektur, Laub und Ausblick auf die Landschaft vom Stecher Agricola zumindest stark übertrieben worden sind (Abb. 121). Vielleicht war es kein Original mehr, das sich in der Sammlung des Grafen Fries als Parmigianino befand, und der Stich lehnte sich genau an das vorhandene Bild an; es können zwei und auch mehrere gewandelte Versionen sein, die zwischen

dem Schöpfer und dieser Reproduktion liegen, und doch fühlt man mit voller Sicherheit: das was am Grunde dieses Werkes schlummert, was ursprünglich da war und und seine Gestalt im Laufe der Jahrhunderte ein wenig verändert hat, ist eine Manifestation des manieristischen Stiles Parmigianinos.

Bartsch war sehr freigebig mit der Bestimmung »d'après le Parmesan« für Stiche, doch konnten wir ihm hierin nur folgen, wenn der Stil Francescos durch den Nachstecher sprach oder die Originalzeichnung bekannt war. Das Stichmaterial ist unendlich groß und mannigfaltig, doch ist aus ihm mehr für die späteren Generationen und ihre Kunst herauszuholen als für Parmigianino selbst, für den wir zum Glück ein so reiches Material an erhaltenen Zeichnungen besitzen, daß seine Kunst und sein Stil ganz klar werden und mit den Bildern und Fresken zusammen ein umfassendes, erschöpfendes Bild seines Werkes geben. Was das 16. und 17. Jahrhundert aus seiner Kunst machte, was sie von ihm aufnahmen, verwendeten, assimilierten und weitergaben, bleibt dem zweiten Teil der Arbeit vorbehalten, dem Versuch einer Darstellung des manieristischen Stiles dieser Zeiten.

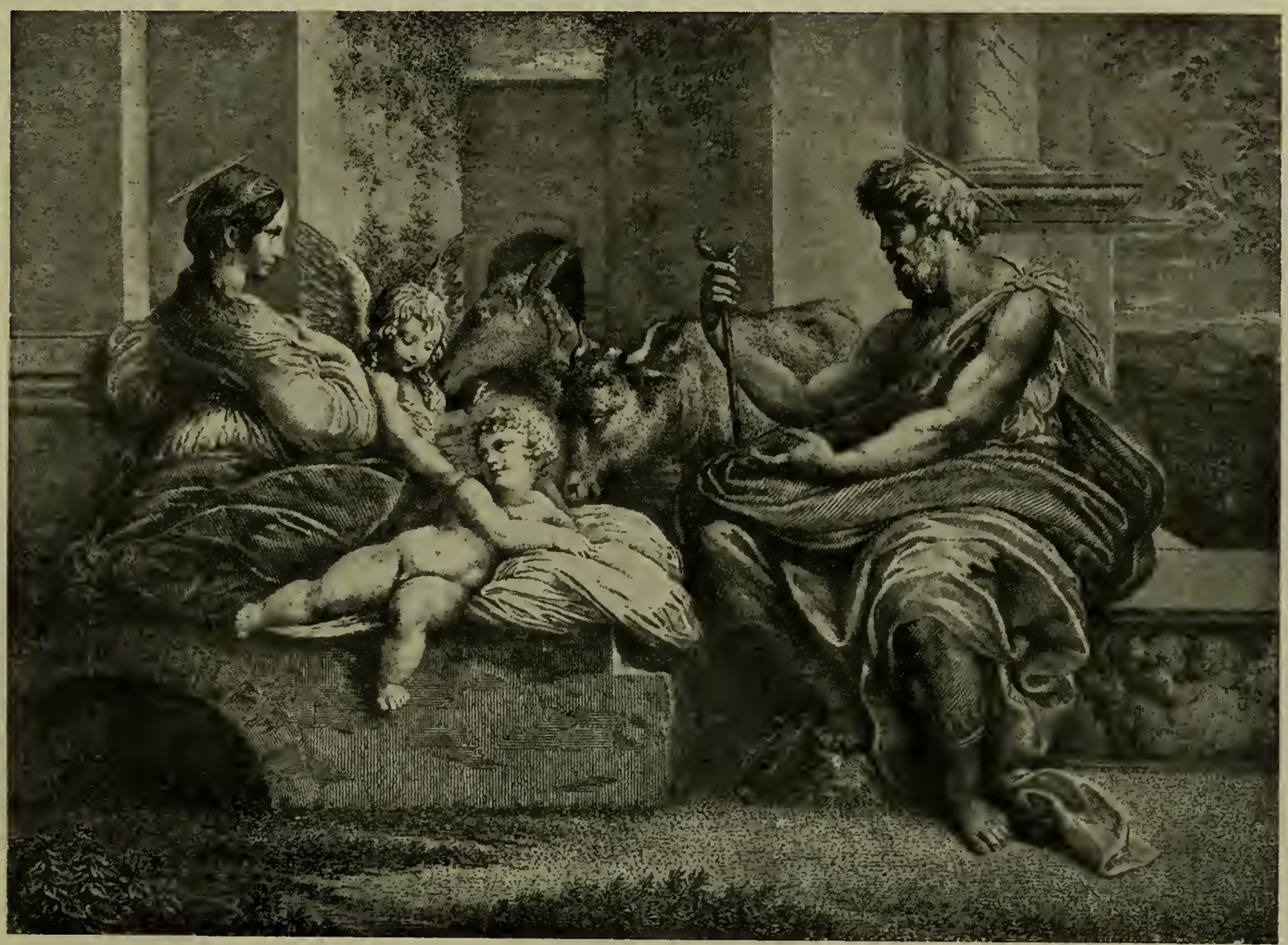


Abb. 121. Agricola, Stich nach Parmigianino.

VIII. GEROLAMO MAZZOLA-BEDOLI.

Die Werke dieses Malers, der seine Kunst verstand und eine Reihe von ausgezeichneten Bildern hinterließ, schließen sich unmittelbar an die Parmigianinos an. Sie zeigen nicht, wie der Einfluß der vorbildlichen Werke zuerst verarbeitet wurde, um sodann mit dem eigenen Stil eine neue Synthese zu bilden und mit Festhalten der Hauptmerkmale den Stil weiterzuführen, indem sie ihn wandeln. Bedoli gehört nicht zu den zahlreichen Künstlern, die unter Beibehaltung der Grundeigentümlichkeiten ihres Wesens und ihrer Natur Parmigianinos Eigenart hatten auf sich wirken lassen und die dadurch Glieder in der Kette eines großen, sich verändernden Stiles wurden, sondern in ihm lebte die Kunst Parmigianinos noch ein kurzes Stück weiter, nur ein wenig variiert durch individuelle Züge, und abgeschwächt durch den Mangel des Ursprünglich-Schöpferischen. Bedoli schuf nichts Neues, er ging keinen Schritt weiter. Durch die Augen Parmigianinos war ihm die Welt aufgegangen und so gab er sie wieder; sie erschien ihm nicht anders, denn er hatte keine eigenen Erlebnisse aus dem Reiche des Sehens den Errungenschaften seines Vorbildes hinzuzufügen. Seine Werke werden bei flüchtiger Betrachtung mit denen Parmigianinos verwechselt; nicht nur die Ähnlichkeit, auch ihre gute Qualität macht das begreiflich. Gerolamo Bedoli ist als künstlerische Erscheinung ein Beweis für die Behauptung, daß man den historischen Zusammenhang kennen muß, um Bedeutung und Qualität eines Künstlers zu beurteilen. Ohne Kenntnis von Parmigianinos Hauptwerken und Entwicklung müßte man Bedolis Bedeutung stark überschätzen und es wäre unmöglich zu

Abb. 122. Bedoli, Geburt Christi. Neapel, Pinakothek.

Abb. 123. Bedoli, Verkündigung. Mailand, Ambrosiana.

erkennen, daß dieser Künstler und Könner nichts Eigenes besessen hatte als einige Formdetails. Gerolamo hat viele und gute Werke geschaffen und doch war seine Kunst im höheren Sinne unfruchtbar. Wie es eine Anzahl Lokalschulen in Italien gab, die nach großem Aufschwung und nach Zeiten der Fülle versandeten, indem sie stets einander ähnliche Werke hervorbrachten, ohne etwas Neues von außen aufzunehmen, und so lange und schematisch dieselben Ideen abwandelten, bis sie zu provinzieller Kunst erstarrten, so zeigt Bedoli den Fall des Einzelnen, dessen Kunst mit ihm selbst endet. Es wäre für die Entwicklung der ganzen übrigen Kunst vollständig gleichgültig gewesen, wenn Gerolamo nie gelebt und gemalt hätte. Seine Werke sind sub specie aeternitatis ohne Bedeutung, ein großes Bild mehr von Francesco hätte die Kunst stärker bereichert als die gewiß auch schönen und erfreulichen Bilder Bedolis. Er ist ein krasses Beispiel des talentierten Künstlers ohne eine Spur von Genie; er war von Parmigianinos Kunst erfüllt und hatte von ihr alles Erlernbare angenommen; für alles andere Schaffen vor ihm und um ihn war er unempfänglich, in ihm selbst rang nichts Neues nach Ausdruck, denn es gab nichts, das er als Erster gesehen hätte. Er konnte also keinen eigenen Stil schaffen, weder durch Aufnehmen und Verarbeiten verschiedener Richtungen, wie dies auch bei nicht sehr bedeutenden Individualitäten vorkommt — Andrea Schiavone ist ein Beispiel hiefür — noch durch die Verschmelzung der Kunst des Vorbildes mit der eigenen Erfindung.

Abb. 124. Bedoli, Entwurf. Budapest, Kupferstichkabinett.

Vasari berichtet, daß Gerolamo ein Vetter Parmigianinos gewesen sei, während es sich später ergab, daß er einer Familie Bedulla in Viadana entstammte (siehe Vasari-Milanesi) und sich im Jahre 1529 mit einer Tochter Pierilario Mazzolas, Elena, vermählte. Mag sein, daß Vasaris Irrtum auf einem Mißverständnis beruhte oder darauf, daß Gerolamo ihm das Verwandtschaftsverhältnis absichtlich nicht genau erklärte — es wurde schon erwähnt, daß Bedoli Vasari über Parmigianino und sich selbst informiert hatte — da, wie die Annahme des Familiennamens seiner Gattin, der auch der des Parmigianino war, beweist, er auf diese Verwandtschaft großes Gewicht legte. Testi, der Gerolamo einen Aufsatz* widmete — Parmigianino hat noch nicht so viel Beachtung bei der modernen Kunstforschung gefunden — wies aus Dokumenten nach, zu welcher Zeit er sich Mazzola-Bedoli zu schreiben begann und wann er den eigenen Namen ganz fallen ließ. In einem Appendix stellte Testi alles Wichtige und besonders die durch Dokumente erhaltenen Nachrichten zusammen. Aus diesen ergibt sich, daß Gerolamo ungefähr im Jahre 1500 geboren wurde, im Jahre 1569 starb und offenbar sein ganzes Leben in der Vaterstadt Parma, mit Aufträgen überhäuft, verbrachte. Er war ein ungemein fleißiger und fruchtbarer Maler. Die Führer von Parma — Frombola, »Servitor di Piazza« 1796, Ruta, »Guida«, Milano 1780 — und Cadioli in einer »Descrizione di Mantova« (1763) führen eine Unzahl großer Altarbilder in allen möglichen Kirchen an, dazu kamen noch Privataufträge, von denen uns eine Anzahl Porträte erhalten sind. Er war wohl leichter zu behandeln und bei Bestellungen rasch zur Hand, nicht wechselnd und unverläßlich wie Parmigianino. Auch erwies er sich nicht verletzend neu, da man seine Kunst ja schon von Parmigianino her kannte; kurz, er war gerade der Mann, den das Publikum sucht, zu finden weiß und schätzt. Er hat schließlich auch den Hauptanteil an der Steccatadekoration geleistet, die Francesco in solchen Intervallen und mit so viel Hemmungen begonnen hatte, und damit dieses so schön und groß konzipierte Werk zur Vollendung gebracht.

* L. Testi, Una grande Pala di Gerolamo Mazzola alias Bedoli, anche Mazzolino. »Bollettino d'Arte« 1908, p. 369/95.

Abb. 125. Bedoli, Santa Conversazione. Budapest, Museum.

Testi beobachtet, wie das gewaltige Temperament Correggios und die etwas effeminierte Grazie Parmigianinos die Physiognomie von Bedolis Kunst wechselnd gestalten. Daß sich Spuren von Correggios Stil bei ihm finden, ist evident, da diese in keinem Werk Parmigianinos ganz fehlen, aber er empfing auch diese nur durch das Medium der Kunst Francescos und es scheint müßig, haarspaltende Scheidungen vorzunehmen, wo der ursächliche Zusammenhang so einfach ist. Wenn Testi den Einfluß Correggios immer stärker werden und den des Parmigianino verdrängen läßt, liegt es wohl daran, daß er seinen Helden lieber an den ihm unvergleichlich größer scheinenden Correggio anschließt. Doch Bedoli, dieser Schüler, hatte nur einen einzigen Lehrer gehabt, hatte stets gestrebt, nach ein und demselben Vorbild zu gestalten, darum finden sich auch keine durch deutliche Zäsuren unterbrochene Entwicklungsphasen in seinen Werken. Vollständigkeit wäre hier ebenso überflüssig wie schwer erreichbar. Eine Reihe von Werken, nach ihrem Eindruck chronologisch geordnet, deren Abbildungen verschafft werden konnten, gibt eine genügende Übersicht über diesen Künstler, der zu sehr Nachahmer war, um ein verläßliches Urteil über seine Entwicklung zuzulassen.

Die »Natività« in Neapel stellt Maria mit dem Kind und vier Heiligen dar (Abb. 122)*. Die

* Nr. 204, Holz, 1·94 × 1·46 m.

Abb. 126. Bedoli, Triptychon. Parma, Pinakothek.

Abb. 127. Bedoli, Bildnis eines Schneiders. Neapel, Pinakothek.

Abb. 128. Bedoli, Madonna mit Kind und hl. Bruno. München, Pinakothek.

Madonna kniet neben dem nicht ganz klaren Fragment eines Sarkophags oder einer Säule, über die Blätter und Blumen hängen. Darauf sitzt, sorglich von der Mutter gehalten, das schlafende Kind das von S. Francesco mit erhobenen Händen, von S. Antonio mit ekstatischem Blick angebetet wird. Der hl. Josef und Johannes der Evangelist scheinen über das Kind zu sprechen, während ihre Augen starr vor sich hinblicken, ohne das Ziel ihres Schauens zu erreichen. Unorganisch wie bei Francesco ist ein Hintergrund angefügt. Ein Teil der Architektur, ein oben oval abschließendes Tor, dessen Gebälk von zwei Karyatiden getragen wird, ist bedeutend größer als der benachbarte Teil, dessen Eingang eine zarte jonische Säulenstellung bildet. Doch wird diese Größendifferenz durch das Raumverhältnis durchaus nicht erklärt. Die einzelnen Gesichtstypen mahnen stark an Parmigianino, ohne daß man in Versuchung käme, einen solchen Kopf mit einem von Francescos Hand zu verwechseln. Der Ausdruck der Gesichter ist nicht nur ruhig, sondern ein wenig starr, der Kopf der Madonna etwas breit, was wir immer bei Gerolamo finden, das Ohr unorganisch angesetzt. S. Francesco und Giuseppe verlieren an Bedeutung und Ausdruck dadurch, daß ihr Hinterkopf zu klein ist. Die Modellierung ist ein wenig schwach, die Augen scheinen zu starren statt zu schauen. Voll Feinheit und Qualität ist die Malerei namentlich des Stofflichen und des landschaftlichen Beiwerkes. Im Koloristischen wie stets bei Bedoli völlig in der Art Parmigianinos klare, ungebrochene, helle, die Lokaltöne festhaltende Farben.

Unendlich reizvoller ist die »Verkündigung« derselben Galerie (Tafel 17)*, die aus der Kirche S. Maria in Viadana stammt. Im Katalog wird dem Bilde der Mangel an »manifestazione di spirito religioso cristiano« vorgeworfen, wie sonst der »Madonna della Rosa« und anderen Werken Francescos.

* Nr. 203, Holz, 2·23 × 1·53 m.

Abb. 129. Le Mire, Stich nach Bedoli.

Wir haben hier ein Werk voll entzückendster Anmut vor uns. Die hl. Jungfrau kniet, den Kopf mit dem schönen Haar und Perlenschmuck etwas zur Seite geneigt, ihre Hände bringen die edle Form durch die Bewegung zur Geltung. Der Engel ist bis dicht zu ihr herangeschwebt; er hat mehr von einem schlanken jungen Griechengott als von einem geschlechtslosen christlichen Engel, schön verzierte Sandalen schmücken die Füße, eine Kette aus Edelsteinen hält das kurze Gewand in den Hüften, der Oberkörper ist nur mit dünnen Schleiern verhüllt. Auf dem Lager der Madonna tummeln sich einige Putten, die dem Vorgang neugierig zusehen. Vor der Madonna befindet sich die Statue eines stehenden Puttos, interessant in der Behandlung des Lichtes, wie die Figur, ganz beschattet, nur an den Rändern aufleuchtet. So verwandt diese Malerei der des Parmigianino im ganzen ist, kann sie doch nicht mit ihr verwechselt werden. Außer den kleinen Varianten im Typus der Madonna und des Engels, sind alle Stoffe und ihre Falten vorzüglich, aber härter gemalt, als wir das bei Parmigianino sehen, das Beiwerk ist stillebenartig hinzugefügt und wird dadurch als überreich empfunden; das gilt ebenso für das Bänkchen mit Nähkorb, die Standuhr, das gemusterte Bettzeug, Buch und Kerze wie für die notwendigen Akzessorien, Taube und Lilie. In gleicher Weise wirken alle diese Dinge als Überfülle. Es fehlt der kompositionell zusammenschließende Geist Parmigianinos.

Eine andere, nicht weniger anmutige Komposition dieses Sujets findet sich in der Ambrosiana in Mailand (Abb. 123)*. Die Madonna ist weniger schelmisch, ruhiger gefaßt im Ausdruck, der Engel erscheint mädchenhaft in jugendlicher Schlankheit. Die Gemme an seiner Brust und die hohen Sandalen zeigen Bedolis Interesse für die dekorative Seite der antiken Kunst ebensosehr wie das Betpult mit seiner erstaunlich unwahrscheinlichen Verwendung einer flügeltragenden Gestalt. Den Hintergrund bildet rechts ein griechischer Tempel mit einem liebevollst ausgeführten Fries, links vorne schneidet eine mächtige Säule den Ausblick ab. Ohne Rücksicht auf Perspektive, von des Künstlers Gnaden so klein geschaffen, daß er trotz der Nähe des Tempels unendlich fern wirkt, sitzt der hl. Hieronymus von seinem Löwen begleitet auf den Stufen des Tempels. Auch diese Unbekümmertheit um das Verhältnis der Figuren zum Raum übernahm Bedoli von Parmigianino.

Eine Federzeichnung in Budapest (Abb. 124) zeigt eine einfachere, den beiden Bildern wohl vorausgehende Auseinandersetzung mit demselben Thema. Es war bequemer und konventioneller, Verkündigungsengel und Madonna einander im strengen Profil gegenüberzustellen, doch ergab die intensive Beschäftigung mit dem Sujet reichere Möglichkeiten und wir finden nur in Haltung und Bewegung des Engels noch Verwandtschaft zwischen der Zeichnung und dem Mailänder Bild. Die Zeichnung ist in wenigen, aber energischen Linien ausgeführt, einzelne Partien, besonders die Gesichter, wurden später verstärkt.

* Nr. 75, Holz, 2·06 × 1·43 m.

Abb. 130. Bedoli, Detail der »Concezione«. Parma, Pinakothek.

Noch stärker als die Neapler Verkündigung zeigt das ungemein reizvolle Bild im Budapester Museum (Abb. 125)* den Zusammenhang mit Parmigianino. In dieser einfachen Form der Santa Conversazione ist natürlich auch die Komposition ungemein verwandt. Der Landschaftsausschnitt, die Baumstämme und das Laub könnten ebenso von Francesco sein wie die Anordnung der Figuren. Diese aber zeigen in allem die bereits bei andern Werken Bedolis erwähnten Formdetails, namentlich die etwas starr blickenden Augen. Trotz der wie stets bei Bedoli im Gegensatz zu Parmigianino etwas kleinlich wirkenden Ausführung des Beiwerks (Kruzifix, Buch, Rose), ein vortreffliches, interessantes Bild, das an Qualität Werken des Parmigianino recht nahekommt.

Im Stil und in den Typen vollständig mit den besprochenen Bildern in Übereinstimmung ist das merkwürdige Triptychon der Galerie von Parma, die Madonna mit den hl. Kindern und mit Putten, dem hl. Robert und Bernhard von Clairevaux (Abb. 126)**. Der Zusammenhang der drei Bilder ist durch den Hintergrund geschaffen, der einen Wald andeutet und zwar nicht in der abgekürzten Form älterer Kunst, sondern eher wie eine Verdure-Tapete, den Raum voll ausgefüllt mit grünem Blattwerk, Baumstämmen und Blumen, ohne Vertiefung oder Einblick, und doch auch nicht wie ein Dickicht, das keinen Durchblick gestattet. Es ist das eine ganz unrealistische Darstellungsart, die über Parmigianinos Gleichgültigkeit gegen die Schaffung eines zu den Figuren passenden Rahmens noch hinausgeht und eine andre Form der Stilisierung als der mit Blätterbüscheln bedeckte Hintergrund der Fresken in der Rocca di Fontanellato zeigt. Das Mittelbild ist kompositionell bewegt

* Nr. 166, Holz, 0·90 × 0·65 m.

** Nr. 27, 30 und 79; Leinwand, 1·67 × 2·55 m.

Abb. 131. Bedoli, Orgeltüre der Steccata in Parma.

durch die vier Putten, zu denen noch ein fünfter auf dem rechten Flügel gehört, der sich an das Bein des hl. Robert schmiegt. Das Eigenartige an diesem Werk ist die Verschiebung der Dominante von der zierlichen Madonna des Mittelbildes zu den wuchtigen und wesentlich größer dimensionierten Figuren der Seitentafeln. Dieses Werk befand sich einst in der Kirche di S. Martino, die etwa sechs Kilometer südlich von Parma liegt. Über diesem Triptychon waren dort noch drei Halbfigurenbilder angebracht, von denen sich zwei in der Galerie von Parma befinden; sie stellen den hl. Martin, Bischof von Tours, und S. Ilario, Bischof von Poitiers, dar*.

Von Gerolamo ist auch das Bildchen der Münchner Pinakothek, die Madonna mit dem hl. Bruno, das dort als Parmigianino ausgestellt war (Abb. 128)**. Es ist formal und kompositionell stark von der »Madonna della Rosa« abhängig, etwas in den Hintergrund geschoben der hl. Bruno. Die Madonna blickt mit gesenkten Lidern auf das Kind herab, ihr blondes Haar ist geteilt und mit Perlenschnüren durchzogen. Das Jesuskind zeigt starke Übereinstimmungen mit der Madonna della Rosa. Der Türrahmen ist wie auf Parmigianinos Bildern ohne richtige Proportion zu den Figuren. Das Bild stammt aus dem Besitz des Kurfürsten Maximilian I. und ist im Inventar, das zwischen 1628 und 1630 aufgenommen wurde, beschrieben.

Eine Madonna mit Kind und hl. Johannes von der Hand unseres Künstlers findet sich in Wien in der Galerie Harrach (Nr. 131, Holz, 72 × 60 cm). Es ist dies eine majestätischere Darstellung der Madonna als die des Münchner und Budapester Bildes. Der Kopf der Maria hebt sich von dunklem Laub ab, links ist der Ausblick auf eine Landschaft frei. Der Jesusknabe steht auf dem Schoße der Mutter, vom Giovannino ist nur der Oberkörper sichtbar. Einige dicke Schichten alten Firnisses lassen das Kolorit schwerer und dunkler erscheinen, als wir es bei Bedoli sonst finden.

Von den beiden dem Bedoli zugeschriebenen Bildern der Galerie in Dresden (Nr. 165 A und 166) scheint mir das erstere eher von der Hand des Gerolamo da Carpi, das zweite aber ist ein ungemein charakteristisches Werk Bedolis, so daß eine irrige Zuschreibung an Parmigianino ausgeschlossen wird, von Le Mire (1724 bis 1800) in einem geistvollen Blatt als Parmigianino gestochen (Abb. 129)***.

Die Galerie in Parma besitzt das Werk Gerolamo-Bedolis, das nächst Correggios und Parmigianinos Hauptwerken wohl das importanteste Gemälde der Schule von Parma ist (Tafel 18)†. Es wird »la Concezione« genannt, weil es für die Kapelle der Gesellschaft der Concezione gemalt wurde.

* Nr. 69 und 73, Holz, 0·80 × 0·82 m und 0·79 × 0·83 m.
** Holz, 26·6 × 21·5 cm.
*** Nr. 166, Holz, 1·68 × 0·955 m, Inventar Guarienti.
† Nr. 141, Leinwand, auf Holz kaschiert, 3·65 × 2·10 m.

Diese Gesellschaft, die im 13. Jahrhundert von den Franziskanern angeregt wurde, vereinigte sich in der Kirche S. Francesco di Prato und widmete sich wohltätigen Werken. Im Jahre 1472 ließ Genesio dal Ferro von einem Legat seines Vaters eine Kapelle an die Kirche anbauen und für diese Kapelle »della Concezione« ergingen eine Reihe von Bilderaufträgen. Vom 9. Januar 1533 ist der Kontrakt mit Pier Ilario Mazzola, in dessen Werkstatt das Bild für den Hauptaltar gemalt werden sollte, das Gerolamo, der Schwiegersohn und damals noch Gehilfe des Pier Ilario, allein ausführte. Die Arbeit nahm Jahre in Anspruch und es erfolgten verschiedene Zahlungen, bis am 5. November 1539 der Notar Andrea Cerati das letzte Honorar festsetzte. Das Bild blieb an seinem Platz bis zum Jahre 1803, in dem es mit so vielen anderen Kunstwerken nach Frankreich wanderte. 1815 wurde es wieder an Italien zurückgegeben und kam in die Galerie von Parma; der ornamentale Rahmen, der zur Komposition des Werkes gehört und gleichzeitig mit dem Gemälde bei Giovanni Francesco Zucchi bestellt worden war, blieb in der Kapelle zurück, und erst im Jahre 1893 kam auch er in die Galerie, so daß sich Gerolamos Hauptwerk nunmehr wieder in seiner ursprünglichen Vollständigkeit zeigt.

Abb. 132. Bedoli, Hochaltargemälde. S. Alessandro in Parma.

Die Bedeutung des ganzen Werkes ist für uns unklar, doch wurde es vermutlich nach genauen Wünschen und Angaben der Besteller gemalt, die diese Figurengruppen gewiß nach einem bestimmten Programm hatten anordnen lassen. Auch Vasari weiß nichts Rechtes über dieses Bild, vielleicht hatte Gerolamo ihm davon erzählt, er selbst es aber nicht gesehen, so daß er davon sagt: »In Parma, ai frati di San Francesco Conventuali, fece la tavola dell' altar maggiore, dentrovi Giovacchino cacciato del tempio, con molte figure.« Milanesi dachte nicht daran, dieses Werk mit der »Concezione«, über die die Kontrakte vorlagen, zu identifizieren, was gänzlich unzweifelhaft ist. Der von Vasari beschriebene Vorgang findet sich auch auf dem Bild, allerdings nicht an wichtigster Stelle. Die Madonna schwebt auf einer Wolke, umgeben von Engeln und dunkel geballten Wolkenmassen, sie erfüllt den oberen halbrund abgeschlossenen Teil des Gemäldes. Auf einer Art Mittelgrund sehen wir dann Joachim, die Hände ringend, begleitet von einem Knaben, der seinen fallenden Mantel ergreift. Er kommt von dem Priester, der seine Opfer zurückgewiesen und jetzt das einer Frau entgegennimmt. Andere Frauen kommen mit Körben auf dem Kopf, um zu opfern, die beiden auf der rechten Seite sollen wohl die glücklichen Mütter darstellen. Einige Säulen führen den

Abb. 133. Bedoli (?), Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett.

Blick in die Tiefe, rechts und links symmetrisch angeordnet, zwei Statuen, Eva, die den Apfel reicht, Adam, der darnach greift, und im Hintergrund Moses mit dem Stab in der Hand. Die große Figur des Mannes, der vorne sitzend aus dem Bilde herausblickt, galt stets für ein Selbstporträt Gerolamos.

Das Bild zeigt einen verwirrenden Reichtum in der Darstellung vieler Figuren und Vorgänge, die allerdings auf einer souveränen Nichtachtung aller Probleme der Beziehung der Figuren untereinander und zum umgebenden Raum beruht. Willkürlich behandelt Bedoli Schauplätze und Proportionen, nur von dem Streben beherrscht, das Wichtige zu betonen und die Gruppen, Figuren und Architekturen in anmutig-harmonische und effektvolle Verbindung zu bringen. Gerolamos Formensprache, seine Art der Ausführung und zahllose schöne und interessante Einzelheiten zeigt die Detailaufnahme der rechten unteren Bildhälfte (Abb. 130).

Die Handzeichnung in Budapest (Abb. 133)* ist wohl kein Entwurf zu dem Bild, sondern nach demselben vermutlich als Vorzeichnung für ein Clair-Obscur entstanden; daß die Zeichnung von Gerolamo selbst herrührt, ist nicht auszuschließen. Sie stimmt genau mit dem Bild überein, nur die Gruppe im Hintergrund (Moses und die Säule) ist etwas abgeändert.

Von den zahlreichen Malereien Gerolamos in der Steccata sei eine Orgeltüre erwähnt, die mit Schwung und starkem dekorativen Gefühl ausgeführt ist. Hier wie in der Ausmalung der Bogen, bei denen er sich an Parmigianinos Programm und vermutlich auch an seine Entwürfe zu halten hatte, tritt dessen Einfluß natürlich besonders deutlich in die Erscheinung (Abb. 131).

Wo Bedoli sich nicht auf das Vorbild Parmigianinos beziehen konnte, werden seine Kompositionen leicht unklar, er stellt die Figuren übereinander, ohne daß man wüßte wohin, oder sie stehen neben-

* E 6. 41, Kohle, laviert, weiß gehöht, 31·8 × 26 cm.

Abb. 134. Bedoli, Alessandro Farnese und Minerva. Neapel, Pinakothek.

einander und sind doch nicht zusammengehörig. Auf dem Hochaltarbild von S. Alessandro in Parma (Abb. 132) hält die Madonna das Kind auf dem Schoß, das sich lebhaft zur hl. Katharina bewegt; der hl. Alexander liest die Messe und St. Benedikt schwenkt das Räuchergefäß, ohne das geringste Interesse für Madonna, Kind und die andern versammelten Heiligengestalten zu verraten. Diese Tafel befindet sich noch auf dem Platze ihrer ursprünglichen Bestimmung.

Wie sehr Gerolamo seinem großen Vetter in jeder Beziehung nachstrebte, zeigen uns auch die beiden Porträte von seiner Hand in der Galerie von Neapel. Das eine stellt einen Schneider vor, einen älteren Mann mit dünnem, grauem Bart, schmaler gebogener Nase und eigentümlichem Blick aus den Augenwinkeln. Die Hände halten die »Attribute« seines Standes, die rechte einen Maßstab, die linke liegt auf einer großen Schere und einem Stück gemusterten Brokates (Abb. 127)*. Die Zuschreibungen dieses Werkes wechselten im Lauf der Zeiten, im Inventar von 1680 ist das Bild als »Ritratto di un sarto che fu di Paolo III« ohne Erwähnung des Autors angeführt, später hieß es einmal Tizian und dann Bartolomeo Schedone. Beides widerlegt sich von selbst, während alles für ein Werk Bedolis spricht: der enge Anschluß an Parmigianino in der Komposition, in der Ausführung des Beiwerkes und Verwendung der für Bedoli charakteristischen Details, wie die Kopfform mit dem etwas zu großen Ohr, die Hände und der etwas kleinlich ausgeführte Brokat.

* Nr. 206, Leinwand, 0·88 × 0·65 m.

Abb. 135. Bedoli, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

Die Einfühlung in Parmigianinos Stil zeigt in noch höherem Grade das große Bildnis des Alessandro Farnese, vor dem eine allegorische Frauengestalt, die Personifikation der Stadt Parma, kniet (Abb. 134)*. Die Haltung des Jünglings, der Frauenkopf mit seinem Schmuck, der Reichtum der Rüstungen, die mit ebensoviel Liebe ausgeführt sind, wie die Figur der Fama auf der Kugel, der Harnisch und der Schild der »Parma«, das alles hält sich aufs getreueste an das große Vorbild, dem es an Qualität nahekommt und doch auch wieder ganz genau alle oft erwähnten Eigentümlichkeiten Gerolamos zeigt. Der Kopf Alessandros, oben ein wenig breit, der Ohransatz, der etwas erschrockene Gesichtsausdruck, hervorgerufen durch den starren Blick und die hochgezogenen Augenbrauen, ist Gerolamos männlichen Heiligen ganz verwandt. Die »Parma« erinnert in Kopfhaltung und Zügen an Parmigianinos Lucrezia (Abb. 18), die offenbar auf Grund dieser Verwandtschaft im Katalog der Galerie von Neapel als Bedoli bezeichnet wird. Dieser Trugschluß wird durch den Vergleich widerlegt. Die Lucrezia ist das vollendetere Werk, voll leuchtender, durchsichtiger Klarheit, die Einzelheiten — Kopfschmuck, gefälteltes Gewand mit Gemme — bei delikatester Ausführung doch nur als unaufdringliches Beiwerk wirkend. Alles dies ist — bei aller Qualität der Ausführung, die nicht geleugnet werden kann — bei Bedoli gröber, aufdringlicher. Das Bild ist unruhig und überfüllt, nicht wie Parmigianinos Sanvitale-Porträt, das bei gleicher Fülle von Dingen, durch die Licht- und Schattenwirkungen so zusammengehalten ist, daß Antlitz und Brust des Dargestellten dominieren und uns erst nach und nach die Menge des Beiwerkes aufleuchtet. Hierzu besaß Gerolamo nicht genug intuitive Größe. Die liebevollste Versenkung in

* Nr. 205; Leinwand, 1·50 × 1·17 m.

ein Vorbild kann nicht dazu führen, was nur dem größten Ingenium vorbehalten ist, vielerlei zugleich darstellen zu können, doch ponderiert durch die künstlerische Absicht, die etwas Bestimmtes ausdrücken will, im Falle der Porträtdarstellung also einen dominierenden und intensiven Eindruck des Modells.

Auch das vermutliche Bildnis des Ranuccio I. Farnese in Neapel (Tafel 19)* zeigt Bedolis Hand in jeder Einzelheit. Hier war Gerolamo etwas von Francescos Art, ein Antlitz zu malen, geglückt. Die Augen sind hell und blicken leuchtend, wenn auch ein klein wenig starr. Das Golddekor des Panzers aber, die Feinheiten der Spitzenkrause und Manschetten, der Helm mit seinem Federgewirr stimmen ganz mit dem Alessandroporträt überein, ebenso wie die merkwürdig nebensächliche Art, mit der die Beine in der Form und der Bekleidung behandelt sind.

Eine schöne und charakteristische Handzeichnung Gerolamos besitzt das Museum in Budapest in dem Blatt »Jupiterverehrung«, das unter diesem Titel in die Albertinapublikation als Parmigianino aufgenommen ist. An Kompositionsschemen des Vorbildes gemahnend, ist es in den Einzelheiten der Durchführung unverkennbar die Abwandlung von Parmigianinos Stil, die Gerolamo Bedoli charakterisiert.**

In Florenz befinden sich von der Hand Gerolamos unter den dem Parmigianino zugeschriebenen Zeichnungen zwei Pendants, eine »Anbetung der Hirten« und eine »Beschneidung«, in dekorativer Umrahmung, von denen das letztere Blatt als charakteristische Handzeichnung Gerolamos abgebildet sei (Abb. 135).***

Abb. 136. Bedoli, Handzeichnung. Wien, Albertina.

An Gerolamos Gemälde in zarter Exaktheit der Ausführung erinnert die Handzeichnung der Albertina (Abb. 136)† einer thronenden Madonna mit zwei bärtigen Heiligen. Das Blatt zeigt alle Vorzüge und Feinheiten von Gerolamos besten Werken.

Auch in St. Petersburg liegt eine Zeichnung Gerolamos als Parmigianino, die Christus unter den Schriftgelehrten darstellt (Abb. 137). Christus ist nicht als Knabe, sondern als Jüngling aufgefaßt und zeigt ebenso wie die auf seine Worte horchenden Gelehrten und Frauen unverkennbar die Hand Bedolis.

Toesca publizierte in einem Aufsatz »Ricordi di un viaggio in Italia«†† ein Bild, »una morta« der Galerie Lochis in Bergamo, das dem Correggio zugeschrieben war und das er auf Grund des Vergleiches mit einem Bild der Brera für Gerolamo in Anspruch nimmt. Beide sind nicht von Gerolamo, sondern scheinen mir von einem etwas späteren florentinischen Meister (vielleicht Cigoli?) herzurühren.

* Dort als Scuola Parmense del secolo XVI bezeichnet. Nr. 228. Leinwand, 1·55 × 0·90 m.

** E 4, p. 13, Feder laviert, 22 × 29 cm.

*** Nr. 9277, Feder, laviert, 13 × 12 cm.

† Scuola Lombarda 70, Feder, hellblau und mattgrün laviert, 19 × 10 cm; dort als Parmigianino.

†† L'Arte VI, 1903, p. 248/9.

Zu Gerolamos Bildern und Handzeichnungen kommen noch die Radierungen mit den Buchstaben »F. P.«, die er nach Zeichnungen Parmigianinos anfertigte und die im Zusammenhang mit Francescos graphischem Œuvre besprochen wurden. Sie erweitern die Vorstellung von seiner Kunst nicht, lassen aber seine Individualität ebenso wie seine übrigen Werke erkennen, wenn sie auch seinen intensivsten Zusammenhang mit Parmigianino noch einmal deutlich erweisen.

Abb. 137. Bedoli, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage.

ZWEITER TEIL

DIE BEDEUTUNG PARMIGIANINOS FÜR DEN MANIERISTISCHEN STIL

I. ENTSTEHUNG UND BEGRIFF DES MANIERISTISCHEN STILES.

Italien bestand zur Zeit, als die übrigen Reiche Europas schon große einheitliche Machtgruppen waren, wie Frankreich, England und das Reich Karls V., »in dem die Sonne nicht unterging«, noch aus kleinen und kleinsten Staaten, die, verknüpft durch gleiche Sprache, Rasse und Kultur einander bekriegten und noch vier Jahrhunderte vergehen ließen, bis sie sich zu einem Reich zusammenschlossen. Diese Staaten, die man im Quattrocento zum Teil auch hätte Städte nennen können, hatten — so klein sie am Maßstabe europäischer Reiche gemessen waren — ihren Hof und ihre Kultur und eine sozusagen von Landesgrenzen umhegte Kunst. Der Austausch dieses geistigen Besitzes aber vollzog sich früh, denn man kann andere Gesetze und Rechte haben als der Nachbar, der ein paar Wegstunden weit ist, man kann ihn bekriegen, aber unmöglich ist es, sich dem Einfluß dort geschaffener Kulturwerte zu entziehen. Immer wieder mußten die Renaissancekünstler, vom Kriege gehetzt, aus einer Stätte ruhigen Arbeitens fliehn und brachten nach Hause, was sie in der Fremde gesehn. Und während die Söldner sich bekämpften, eine Stadt, ja ein ganzer Staat seine Zugehörigkeit wechselte, entstand aus einer Anzahl kleiner Schulen die große italienische Kunst, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts jenen Gipfel erreichte, der so hoch war, daß er der Nachwelt immer wieder die freie Aussicht auf alle andern Höhen verdeckte.

Als Raffael und Michelangelo im Vatikan malten, hatte Rom fast alle einzelnen Schulen aufgesogen; Florenz und Siena, Ferrara, Perugia, Urbino, Mailand, Mantua hatten ihre bedeutendsten Talente in das Zentrum der Kunst gesendet. Der Stil aller war dort gemodelt worden, und was im 16. Jahrhundert in den einzelnen Städten als charakteristische Eigenart weiterlebte, war rückständig gewordene, provinzielle Kunstübung. In Oberitalien hatte Venedig in ähnlicher Weise gewirkt, anziehend durch die große Kraft seiner Talente und seine Machtstellung als Staat; doch wie die Kunst Venedigs damals überhaupt zurückgeblieben war, so erfolgte auch dieses Verschwinden der kleineren Schulen, wie die von Verona, von Brescia, von Padua etwas später als in Mittelitalien. Diese Rückständigkeit verschwand dann mit einemmal, Tizian und Tintoretto erstehen, unendlich stark und eigenartig in ihrem neuen, ganz eigenen malerischen Stil, für den es keinen Namen gibt als den in neuester Zeit entstandenen, auf die Kunst des 19. Jahrhunderts erstmalig angewandten Ausdruck »Impressionismus«. In Rom entstand die Barockkunst in den Werken des einen Künstlers, der wie kein anderer gottähnlich erscheint; denn Michelangelo hat den Menschen neu geschaffen und bei keinem anderen Genie der Welt tritt das Neue, das er erfunden, so klar zutage, zum Greifen und zum Festhalten. Auch seine Zeitgenossen empfanden ihn so; trotz des Kultus, der zu Raffaels Lebzeiten mit diesem getrieben wurde, entnehmen wir jedem Wort Vasaris und Cellinis, wie sehr die Zeitgenossen das alles überragende Genie Michelangelos erfaßt hatten. Daß sie nicht auf seinen Bahnen wandeln konnten und daß es auch seinen lebhaftesten und hingebendsten Bewunderern nicht gelang, mehr als Äußerlichkeiten ohne das Wesentliche seines Stiles aufzunehmen und manche trotz theoretischer Überzeugung sich in einer ganz andern Richtung entwickelten, beweisen seine unmittelbaren Nachfolger. Wir finden nichts wirklich Barockes in ihren Werken, nichts vom großen Schwung, von der mächtigen und doch natürlichen,

schwungvollen Emphase, die die Barockkunst charakterisiert. Pontormo, Bronzino, die Zuccari und andere haben Michelangelos Einzelformen übernommen, überlebensgroße Gestalten mit hypertrophischen Muskeln gemalt, aber keine Übermenschen geschaffen wie er; ihre Kunst bleibt ephemer und stirbt bald ab, weil es ihr an eigener Lebenskraft mangelt. Ein dritter Stil aber ersteht, unabhängig vom venezianischen Impressionismus und Michelangelos Barockkunst, eine Kunstübung mit homogener Formenanschauung, deren Elemente in zwei Jahrhunderten ihre Zusammengehörigkeit stets aufs neue offenbaren, die kein schwankendes Gemenge sich kreuzender, bewußter und unbewußter Einflüsse ist, sondern eine lange Reihe bedeutender Kunstwerke durch gemeinsames Ziel, gleiches Ideal erzeugt, also ein Stil im vollen Sinne des Wortes, der von Parmigianino bis zum Klassizismus des Empire führt, und der, um bei dem gewohnten Wort zu bleiben, wenn sich auch der Begriff verdichtet und vertieft, Manierismus genannt sei.

In Parma, einer Stadt, die keinen glänzenden Hof und auch keine Kunstblüte im Quattrocento besaß, erstanden im ersten Drittel des Cinquecento zwei große, neuartige Künstler: Correggio, der selbständig und in anderer Weise als Michelangelo an der Schaffung des Barockstiles teilhatte, und Parmigianino, der Schöpfer des Manierismus. Es versteht sich von selbst, daß Correggio ebenso wie Tizian die Errungenschaften der Sixtinischen Decke in sich aufgenommen und verarbeitet hatte. Die Gestalten der Kuppel von S. Giovanni in Parma geben davon ebensosehr Zeugnis wie die Apostel von Tizians Assunta. Michelangelo war seinem eigentlichen Wesen nach Plastiker und zwar Plastiker der Einzelfigur; er stellte die seelische Erschütterung, umgesetzt in körperliche Bewegung, dar und seine Kunst war dieselbe, auch wenn er malte. Er ist der Schöpfer der barocken Einzelfigur, nicht der Barockkomposition. Correggio hingegen ist der Ausgestalter jener barocken Freskomalerei, die im Zusammenhang mit dem Raum für den Standpunkt des Beschauers erdacht wird, der Sotto-in-su-Malerei, die über die römische Kunst des 17. Jahrhunderts bis zu Tiepolo und den süddeutschen und österreichischen Ausläufern dieser Kunst führt. Er malte nicht die barocke Seele des Individuums, er verlieh der Komposition den Schwung, die Größe und den Impetus der Barocke. Auch ihm war es nicht beschieden, daß seine Kunst von seinen unmittelbaren Nachfolgern verstanden und weitergeführt wurde, sondern die Michelangelo Anselmi, Giorgio Gandini, Rondani ahmten nur seine Äußerlichkeiten nach, ja übertrieben sie, ohne daß es ihnen gelang, die innere Notwendigkeit dieses Stiles klarzumachen. Erst später, bei Künstlern anderer Schulen, vor allem bei Baroccio, finden wir eine Neu-Inkarnation von Correggios Kunst.

Hier ergibt sich die Fragestellung, wo denn der Einfluß Raffaels weiterwirkt, der doch, wie sich allein aus der Verbreitung der Stiche nach seinen Werken ergibt, ungeheuer gewesen ist. Daß der Stil, den sein Werk hervorgerufen, der Manierismus sei, ist abzulehnen; man verlöre einen Begriff, wollte man ihn (mit Bellori) so nennen, und hätte doch nichts zur Erklärung des Phänomens Raffael und seiner Wirkung getan. Die Zahl seiner Schüler war gering; er besaß nicht ein Heer von Gehilfen und Adepten, die ihn begleiteten, wie die Tradition behauptete. Dollmayr* hat diese Dinge klargelegt, es bleiben G. F. Penni, Pierin del Vaga, Giovanni da Udine und Giulio Romano, alle arbeiteten mit ihm, und es standen besonders die drei ersteren, die die Fresken nach seinen Kartons auszuführen hatten, stets ganz unter seinem Einfluß, was soviel besagen will, als daß sie nicht mehr von Michelangelo aufgenommen hatten als er selbst. Giulio Romanos spätere Werke verraten, daß sein ganzes Streben darnach gerichtet war, wie Michelangelo Übermenschen zu schaffen, was ihm nicht gelang. Seine Giganten im Palazzo del Tè sind gewaltig und groß gesehen, aber gebändigt von einem Bedürfnis nach Abgemessenheit, nach einer gewissen Abrundung der Bewegung. Keine Drehung ist voll durch den ganzen Körper fortgeführt, es liegt kein zwingender Schwung in einem ausgestreckten Arm, in einer aufgeregten Gebärde. Giulio Romano strebte nach Michelangelos Kunst, aber die Raffaels lag ihm tiefer im Blut, das Barocke wollte er erzwingen, aber die Errungenschaften der Hochrenaissance besaß er und konnte mit ihnen schalten und walten nach Belieben. Seine Kunst ist eine Synthese aus der Raffaels und Michelangelos, indem er versuchte, Michelangelos Auffassung der Formen des menschlichen Körpers auf Werke, die in Raffaels Stil komponiert waren, aufzupfropfen. Es ist dies eine symptomatische Form des Raffael-

* »Raffaels Werkstätte«, Jahrbuch der Sammlungen des ah. Kaiserhauses, 1895.

Einflusses, der sich vor allem auf die Komposition erstreckt. Raffael hat Endgiltiges, Unübertreffliches geleistet in der Darstellung eines dramatisch-bewegten, figurenreichen Vorganges, seine Bibeldarstellungen wurden zur ursprünglichen Vorstellung dieser Ereignisse, man konnte sich davon nie mehr freimachen und sie waren für jede Zeit und jede Nation anwendbar. Schon die Kritik des Cinquecento (Dolce und Lomazzo) hatte dies erkannt, und wenn seine Vorzüge neben denen Michelangelos abgewogen werden, so bleibt ihm der Ruhm, als Erzähler unübertrefflich zu sein, und seinen Werken als höchstes Lob, die Erfüllung der Kompositionsgesetze schlechtweg darzustellen. Es handelt sich also bei Raffael ebensowenig um die einzelne Form wie bei Correggio, denn bei beiden ist die Komposition stilbildend, bei Correggio ist es die barocke, bei Raffael die akademische Komposition. Letztere ist die erhabene Schule, wie für jeden andern auch für den barocken Künstler, an deren ruhiger Gebundenheit er sich die bewegte Freiheit der Barockkunst eroberte. So wie Giottos Fresken überall nachwirkten, wie jedes Werk sich als vor oder nach ihm entstanden dokumentiert, so ist es auch bei Raffael. Barockkünstler, Manieristen, Naturalisten, Süden und Norden — alles zeigt die Einwirkung von Raffaels Kompositionen. Immer wieder wendet sich die Kunst zu ihm zurück, wie zur Antike, er befruchtet immer wieder neue Generationen. In diesem Sinne verstanden ist auch Akademismus ebensowenig ein negativer Ausdruck wie Barocke oder Manierismus, sondern charakterisiert die Schulung, die von jedem verlangt wurde, der zu den Höhen der Kunst gelangen wollte. Das Individuelle von Raffaels Formengebung erscheint dabei mehr oder weniger verwischt; sie war nebensächlich und ist auch nicht so charakteristisch, daß sie in den verschiedenen Epochen stets hätte gleichen Einfluß nehmen können. So findet sich die Vermischung seines Stiles mit lionardesken Zügen, zum Beispiel bei Sodoma, und vor allem in den Werken Correggios, bevor dieser seinen ganz eigenen Stil der Spätwerke fand. Es ist ein wogendes Allerlei von Formverbindungen bei den Künstlern des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts, das nicht leicht zu überblicken ist und noch unklarer gegen das Ende des Jahrhunderts wird, bis sich einige neue Hauptrichtungen aus den Residuen der raffaelisch-michelangelesken Kunstübung loslösen, von denen die der Bolognesen jenen größten Meistern in der Form und besonders in der Theorie treu ist, und ihnen noch Correggio als Vorbild hinzufügten. Zur Zeit als dies geschah, gab es die längst ausgebildete und verbreitete Barockkunst — deutlich auch in den Werken derer, die sie theoretisch verleugnen — und den ihr antagonistischen Stil des Manierismus.

So wenig es der modernen Verwendung des Wortes entspricht, der Barockstil war im 16. Jahrhundert der naturalistische, während die impressionistisch-malerische Kunst Venedigs zum fließenden Eindruck des Objektes mit der Umhülle von Licht und Luft strebte. Die dritte Richtung, die in dieser Zeit aufkam, der Manierismus, war stilisierend, nicht bemüht um Naturwahrheit oder um beobachtete malerische Eindrücke, sondern um Grazie und Schönheit. Dieser Stil war eine neue Synthese aus den Errungenschaften der Hochrenaissance, im besondern denen Raffaels, und einer neuerlichen Vertiefung in die Antike, war eine Kunstform, die sich bewußt weniger um Zweck und Inhalt der Werke kümmerte als um ihre Formensprache, erstanden in einer genialen, künstlerischen Persönlichkeit, in Parmigianino. Und diese seine Kunst steht in scharfem Gegensatz zur Barockkunst, mit der sie sich parallel entwickelte, denn der Manierismus geht nicht wie jene auf Ausdruck, sondern auf Schönheit, nicht auf Inhalt, sondern auf Form. Wie bei den Griechen sollen die Augen nicht blicken, sondern nur schauen; die Gestalten grübeln und leiden nicht, sie betrachten das Leben, sie sind nicht unbeseelt, aber unbeschwert von Kampf und Leid, von Zweifel und Glauben, keine Probleme zerwühlen sie, sie besitzen die innere Ausgeglichenheit, die eine Vorbedingung absoluter Schönheit ist. In Parmigianinos Werken ist dieser Stil manifest geworden und hat Blüten von unvergleichlicher Schönheit getragen, zahllos aber sind die Früchte von seinem Baum, die überall reiften.

Die Scheidung in drei große Stilrichtungen, die hier für die italienische Kunst zur Zeit von Parmigianinos letzten Lebensjahren vorgenommen wurde, ist anfechtbar wie alles, was mit allgemeinen und zusammenfassenden Begriffen festgelegt wird, denn gewiß finden sich auch bei Tintoretto barocke Elemente und der Naturalismus Ghirlandajos ist ein anderer als der Michelangelos. Und doch wäre es unmöglich, auf stilbegriffliches Abstrahieren zu verzichten. Von Parmigianino,

dem einzelnen und einzigartigen Künstler herkommend, führt uns der Weg zum Manierismus als Stil, erst diese Betrachtung beider, des Künstlers und des Stiles, kann von Wert und Bedeutung für die Kunstforschung sein.

* * *

Fast alle Stilbezeichnungen waren ursprünglich Verurteilungen einer ungewohnten, neuen und deshalb Mißfallen erregenden, Mißbilligung auslösenden Kunst. Die Barocke, der Zopfstil, die Gotik (in Italien), sie alle drückten die Unzufriedenheit der Zeitgenossen mit der Art und Weise neuer Kunst aus und in ganz besonderem Maße gilt das für den Manierismus. Der Ausdruck wird verschiedentlich gebraucht, bedeutet kaum zweimal dasselbe, gemeinsam aber ist immer das Absprechende in der Anwendung. Sprachlich leitet er sich einfach von dem italienischen »Maniera« her, das natürlich eine media vox ist, ein neutraler Begriff, der erst durch sein Beiwort (»grande«, »di Raffaelo« etc.) eine spezifische Bedeutung bekommt. Allmählich ist er dann zu einem vagen Stilbegriff geworden wie »Barock«, der es auch nicht leicht hatte, sich von dem Vorwurf freizumachen, der in ihm zu liegen schien. Noch Alois Riegl bedarf weit ausholender Entschuldigungen und der Vorwegnahme des Einflusses italienischer Barockkunst nach dem Norden, um die Berechtigung seiner Vorlesungen über die »Entstehung der Barockkunst in Rom« (Wien, 1908) zu erweisen. Es war ein Novum, von der Barocke als Stil zu sprechen, ihrer Bedeutung und Kontinuität nachzugehen. Dieser vielumstrittene Begriff wurde erst in den letzten Jahren zur Klarheit verdichtet und abgegrenzt und wenn seine Zeitgrenzen immer noch schwanken, so liegt es an der Schwierigkeit, die nach Ländern und Nationen abgestuften Phasen dieser Ausdrucksform zu verfolgen, ihrer dreifachen Erscheinung in Malerei, Plastik und Architektur gerecht zu werden. Wenn auch in der letzten Zeit öfters von »Manierismus« geschrieben und gesprochen wurde, an einen eigenen Stil analog dem Begriffe »Barockstil« ist nirgends gedacht worden. Bei der Verfolgung von Parmigianinos Einfluß auf die Nachwelt aber drängte sich die Erkenntnis dieses Stiles auf, es ergab sich eine lange, sich stets weiter fördernde Reihe verwandter Kunstwerke und ein natürliches Einlaufen in den auf ähnliche Ideale gerichteten, in der Lebendigkeit der Anschauung grundverschiedenen Stil, in den Klassizismus. Der Manierismus ist übersichtlicher als die Barockkunst, seine Verzweigungen leichter zu erfassen; wie seine Stilform ist auch seine Entwicklungslinie geschlossener und seine Möglichkeiten in Malerei und Plastik erschöpft, denn eine manieristische Architektur gibt es nicht, man könnte höchstens von einer Parallelerscheinung sprechen, die sich in der Baukunst Palladios manifestiert.

Wie alle Stilbezeichnungen muß auch der Name »Manierismus« mangelhaft sein, da sein Sinn ursprünglich ein anderer war, und die Bedeutungen, die ihm später unterschoben wurden, sich mit dem Schlagwort nicht mehr deckten. Und doch empfiehlt es sich, den Ausdruck, der Gewohnheitsrecht im Sprachgebrauch erworben hat, beizubehalten, denn wer eine neue Ansicht vertreten oder bisher nur verstreut aufgetauchte Gedanken zu einem Begriff zusammenfassen will, darf nicht auch noch mit neuen Worten arbeiten. Ist doch das alte Wort, mit dem Generationen eine Vorstellung verknüpften, immer wertvoller als eine — nur selten gelingende — Neubildung und nirgends erhebt die Sprache die Forderung, daß jedes Wort die Definition seines Gehaltes darstellen müsse, wie es von den unglücklichen Verdeutschern guter, eingebürgerter Fremdworte häufig versucht wird. Es ist nur zu natürlich, daß bei einem abstrakten Begriff, den wir heute gebrauchen wollen und der aus dem 16. Jahrhundert stammt, die Bedeutung des Wortes längst verschoben ist, und es erübrigt schließlich nur, energisch alles abzutrennen, was dem Begriff von seiner ursprünglichen Wortbedeutung noch anhaftet und dadurch seinen neuen, allmählich gewordenen Inhalt verschleiert. Ist es sodann gelungen, den Inhalt fest zu umgrenzen und erscheint die Wandlung des Begriffes klargelegt, ist der Stil als solcher erkannt und von anderen gleichzeitigen Erscheinungen abgelöst, so daß seine Eigenheiten und Vorzüge deutlich wurden, so muß auch das Vorurteil gegen den übernommenen alten Namen schwinden.

Folgen wir den Anwendungen und Definitionen unseres Begriffes in der modernen Kunstgeschichte, so finden wir einzelne verstreute Bemerkungen Burckhardts, die ihn als den schärfsten Verurteiler dieser Kunstform erscheinen lassen, wenn er seine Meinung auch nie zusammenfassend ausspricht. Er nennt Pontormo manieriert und macht, wenn auch ohne den Ausdruck zu gebrauchen, dem so

hochgeschätzten Andrea del Sarto diesen Vorwurf; er sagt, daß Bronzino an keiner anderen Stelle als bei den Manieristen unterzubringen sei, und verurteilt schließlich Parmigianino auf das heftigste — »widerwärtig und affektiert« — ohne den Ausdruck »manieriert« anzuwenden.

Grimm sagt in seinem Michelangelo (I, p. 491): »Ein Kunstwerk wird manieriert genannt, wenn bei ihm die Form so behandelt erscheint, daß der geistige Inhalt neben ihr in die zweite Linie gedrängt wird. Die Grenze ist hier oft schwer zu finden. Auch der größte Künstler kann in die Manier verfallen, denn es braucht dazu nicht bloß Nachahmung fremder Eigentümlichkeit: ein leises Abweichen vom reinen Gedanken läßt das reichste, unabhängigste Genie manierierte Werke schaffen. Michelangelo läßt seine Gestalten Wendungen machen, welche weniger die Bewegung des sie erfüllenden Gedankens als seine Kühnheit und Kenntnis zeigen.« Dies aber ist kein Stilbegriff, sondern ein Moment, der in jedem Stil und in jeder Kunst eintreten kann und der unserem Begriff »Virtuosität« genau entspricht. Grimms Auffassung ist überholt worden, der Begriff hat sich gewandelt und weiter entwickelt, bis er eine spezifische Bedeutung bekam. Und trotzdem konnte bis jetzt keine Einigung darüber erzielt werden, welche Künstler »Manieristen« sind und wie dieser Stil eigentlich aussieht! Kallab z. B. (Vasari-Studien, p. 28) nennt — Bandinelli einen »Manieristen in der engsten Bedeutung des Wortes« und empfand dabei wohl so ähnlich wie Grimm, daß hier der geistige Inhalt hinter die Form zurücktrete.

Deutlich und klar spricht sich Riegl* darüber aus. »Was nennen wir Manierismus? Äußere Nachahmung der charakteristischen Merkmale in der Kunst Michelangelos oder auch Raffaels in seiner letzten michelangelesken Periode. Der Manierismus war noch von Florenz ausgegangen und eine Richtung, die strengere michelangeleske, bleibt auch an Florenz gebunden, der Herold der ganzen Richtung, Giorgio Vasari, ein direkter Schüler Michelangelos, ist immer ein Florentiner geblieben, wenn er auch jahrelang in Rom gemalt und gebaut hat.« Die Zuccari waren in Rom maßgebend, die weniger von Michelangelo direkt als von den durch ihn beeinflußten Spätwerken Raffaels herkommen, führt Riegl weiter aus. Diese Auffassung der Entwicklung nach Michelangelo hat natürlich den Vorzug, einige Erscheinungen klarzulegen und eine Gruppe von Künstlern mit dem Namen »Manierismus« zusammenzufassen. Dieser Gewinn ist aber nicht groß, da der Begriff dadurch eng wird und die wesentlichere, selbständige und sich weit erstreckende Entwicklung davon ausgeschlossen wurde und namenlos blieb; dem veralteten Sinn des Wortes »Manierismus« entsprechend, könnte man sie allenfalls »Michelangelo-Manieristen« nennen, wenn ich auch diese Bedeutung, die nur »übertreibende Nachahmung« besagt, lieber ganz ausschalte.

Während sich Wort und Begriff »Manierismus« oft nur eingeschmuggelt unter anderen den Verfassern wichtiger erscheinenden Stil- und Kunstkategorien findet, hat Busse diesen Stilbegriff in den Titel seiner Dissertation aufgenommen: »Manierismus und Barockstil, ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei, dargestellt an dem Werk des Lodovico Cardi da Cigoli« (Leipzig 1911). Dieses Werkchen, das ohne Katalog der Werke und Abbildungen vorliegt und offenbar vorzeitig abgeschlossen wurde, um als Dissertation eingereicht zu werden, soll man mit Vor- und Nachsicht beurteilen. Es mußte wohl reduziert werden und der Autor wollte doch sein ganzes Gedankenmaterial anbringen, schon um einer anderen Dissertation über den Manierismus zuvorzukommen, wie aus seinem Curriculum vitae hervorgeht. Doch kann man sich mit gewissen Grundtatsachen ungehindert auseinandersetzen, diese hätten auch in längerer und ausführlicherer Arbeit nicht anders werden können, da sie Busses Auffassung in der Hauptsache betreffen. Er ist nämlich der Ansicht, daß auf die Malerei der Renaissance die des Manierismus folgte, aus der sich dann um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert in den Werken des Cigoli der malerische Stil der Barockkunst entwickelte. Daß damit jedes Wort, das bisher über den Zusammenhang von Renaissance und Barock geschrieben wurde, als sinnlos erklärt wird, scheint der Verfasser nicht bemerkt zu haben. Diese Anarchie im Reiche der Stilbegriffe ist überraschend, denn selbst wenn Busse darauf bestände, Michelangelos und Correggios ganzes Schaffen als Hochrenaissance aufzufassen und nicht als Auftakt der Barocke — was jedenfalls ausdrücklich gesagt werden müßte, da es im Gegensatz zur allgemeinen Meinung steht — würde seine Theorie falsch sein, da sie zwei gleichzeitige, parallele Bewegungen zu einer Folge verwandeln will. Ebenso falsch wie die Behauptung, daß

* a. a. O., p. 153.

diese großen Wandlungen der Kunst des 16. zum 17. Jahrhundert in Florenz allein und zuerst stattfanden! Es ergibt sich als überflüssig, sich mit Busses Definition vom »Manierismus« auseinander zu setzen, die nach den angeführten Prämissen nicht anders als unbrauchbar sein konnte. Er verschiebt alles um ein Jahrhundert, will erst im Rokoko das Bildfeld mit Massen von Hell und Dunkel erfüllt sehen (Rembrandt war allerdings kein Florentiner) und dem Urteilslichtblick gegenüber, mit dem er Giovanni da Bologna als einen Manieristen erkannte, findet man wieder mit Bedauern, daß Jacopo Chimenti da Empoli für die Barockkunst in Anspruch genommen wird.

Im Zusammenhange der deutschen Kunst wendet sich Kurt Glaser* dagegen, »den komplizierten Prozeß einer Stilentwicklung, der aus der klaren Höhenluft der Hochrenaissance in die neue Welt des Barocks hinüberführt,« durch die Begriffsbestimmung des Wortes Manierismus zu deuten. Die Geschichte des Manierismus erscheint ihm »in viel höherem Maße eine allgemeine europäische Angelegenheit als irgend eine frühere Stilform« ... Damit erfaßt er zum ersten Male in voller Prägnanz das Problem, dessen Lösung ich im folgenden versuche.

Auf die Ansicht Belloris, daß die »Manieristen« Raffael kopierten, während die Naturalisten die Natur abschrieben, bezieht sich Birch-Hirschfeld (»Die Lehre von der Malerei im Cinquecento«, Rom 1912) mit seiner Behauptung, daß man in Raffael, dessen Temperament viel Verwandtschaft mit den Theoretikern zeige (?), den Begründer des kommenden Manierismus sehe. Dies erfordert keine langwierige Widerlegung, denn Raffaels Werke sind niemals ernstlich manieriert genannt worden, weder um sie zu tadeln, noch zur Charakteristik, auch glaube ich bei der Stilanalyse von Parmigianinos Werken diese Frage klargestellt zu haben. Die alten Autoren, deren Meinung Bellori kodifizierte, verstanden unter Manierismus einfach die Übertreibung einer bestimmten Art, einer maniera, speziell der Raffaels oder Michelangelos, konnten also nicht Raffael seine eigene Art vorwerfen. Birch-Hirschfeld aber versteht unter Manierismus das theoretische, verstandesmäßige Streben, die großen Meister zu imitieren und sich von jedem sein Bestes anzueignen, also den Eklektizismus, der einen Teil der Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts beherrschte und von Agostino Caracci klar ausgesprochen wurde**. Diese Verwechslung blieb eine vereinzelte Auffassung, willkürlich und wertlos, da sie weder einen Begriff formulieren, noch Klarheit in irgend einer Hinsicht geben konnte.

Einen ausführlichen Aufsatz widmet neuestens Werner Weisbach (Zeitschrift für bildende Kunst 1919, Heft 7/8) dem Manierismus, ohne sich von den hergebrachten Unklarheiten und Gegensätzlichkeiten in der Auffassung des Begriffes frei zu machen, denn er scheidet bewußt zwischen »einer kunstgeschichtlichen Periode, in welche die Renaissance in Italien ausmündet«, die er den Manierismus nennt, und einer allgemeinen Eigenschaft, die mehr oder weniger in verschiedenen Zeiten vorkommt und stets darin besteht, daß ursprüngliche Kunstformen »ins Extrem getrieben und umgebogen werden, so daß sie affektiert, gekünstelt, hohl, verbraucht, entartet erscheinen«. »Wendet man das Prädikat manieriert oder manieristisch an, so hebt man dadurch eine Qualität hervor, ohne eine bestimmte historische Einordnung, und jederman weiß, was damit gemeint ist.« In dieser Verkennung des Unterschieds der beiden Adjektiva scheint sich mir die Schwäche der Doppelauffassung des Wortes »Manierismus« zu offenbaren, denn manieriert ist im Sprachgebrauch etwa dasselbe wie affektiert und gehört zum Substantiv Manier oder Maniertheit, es ist ein so allgemeiner Ausdruck wie klassisch, worunter jetzt im allgemeinen »vollkommen, anerkannt, vorbildlich« verstanden wird, während klassizistisch wie manieristisch ein Ausdruck der Kunsttheorie ist und etwas ganz Bestimmtes, klar Umschriebenes bedeutet. Klassizistisch mag uns Kunsthistorikern die »Iphigenie auf Tauris« erscheinen, daß Goethe ein klassischer Dichter ist, weiß jeder, der nur ein wenig von Literatur gehört hat. So kann man zu allen Zeiten manierierte Künstler finden, die affektiert und unselbständig die Art eines Vorbildes übertreiben oder ihren eigenen Stil (ihre Manier) überspitzen, aber manieristisch kann man sie darum ebensowenig nennen wie einen in Kleidung und Gehaben übertreibenden, affektierten Menschen. Daß der Manierismus aus zwei Wurzeln erwachse, aus dem heroischen Stile Michelangelos und aus der »grazia«, aus der Schönheit Raffaels und Correggios — »auf diese beiden

* »Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei«, München, 1906. p. 310.

** Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1638, zitiert das Gedicht, »Chi farsi un buon pittor« in der vita des Primaticcio, Lanzi druckt es in seinem Kapitel über die Caracci ab.

Meister griff die folgende Zeit immer wieder zurück, wenn es ihr um die Verbildlichung eines Anmutsideals zu tun war« — ist die übernommene Anschauung, zu der Stellung zu nehmen und sie zu überwinden, das Ziel dieses Kapitels ist. Über Correggio, der »seinen Stil bis an die Grenzen des Manieristischen geführt hatte«, gelangt Weisbach zur Besprechung Parmigianinos, dem er nun gegen seinen eigenen Willen, eingeschoben zwischen alle bewährten, vorurteilsvollen Anwürfe, doch fast Gerechtigkeit widerfahren läßt. Er fühlt die bedeutende Erscheinung, er kann den Erfolg und dessen Berechtigung nicht leugnen und schließt mit den Worten: »Um seiner positiven Eigenschaften willen steht er auch uns heute unter den italienischen Manieristen am nächsten.«

Es sei nun noch zu einer irrigen Auffassung Weisbachs Stellung genommen, die ich sonst nicht berühre, da sie mir gar nicht zum Thema zu gehören scheint: die Annahme eines Einflusses von Parmigianino auf Greco und den daraus resultierenden Zusammenhang zwischen Manierismus und Expressionismus. Daß ich über den Einfluß Parmigianinos auf die Malerei Venedigs sehr gering denke, ergibt sich an einigen Stellen dieser Arbeit, denn die venezianische Kunst ist von Grund aus anders, ihr Ziel verschieden von der plastisch-klaren Malerei von Florenz und von Parmigianino. Greco kommt von der impressionistisch-koloristischen Kunst Tintorettos, von langen, schlanken Gestalten, die von Licht und Luft umflossen im Raume sind und so lange an Körperlichkeit verlieren, bis sie zu jenen gespenstischen Gebilden werden, zu den entmaterialisierten Gestalten, die auf Grecos Spätwerken den tiefsten Empfindungen, den letzten Gedanken Ausdruck geben. Es führt keine Brücke von dem Gestalter erdfester, nur um ihrer selbst willen vorhandener Schönheit zu dem glühendsten, nie wieder erreichten Expressionisten. Es hieße in den Ausdruck, der kaum Gewohnheitsrecht erworben, eine doppelsinnige Unklarheit künstlich einführen, wollte man irgend eine innere Verwandtschaft zwischen Manierismus und Expressionismus konstatieren*.

Schließlich sei noch auf Julius von Schlossers grundlegende Verarbeitung der Kunstliteratur des Manierismus (Heft VI seiner »Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte«, Wien, 1919) hingewiesen, die eine Fülle des Wichtigen und Wissenswerten für die Kunsttheorie des Cinquecento nach Vasari ergibt, doch hat sie mit der Art, in der hier das Thema gestellt wurde, kaum etwas zu tun. Beruhen Parmigianinos Einflüsse und die Filiationen seiner Kunst doch auf rein formalen Idealen und haben nichts mit dem literarischen Niederschlag der Epoche zu tun.

Es ergaben sich bei Besprechung und Widerlegung der Ansichten der modernen Literatur über Manierismus folgende Grundtatsachen, die kurz zusammengefaßt und vervollständigt seien.

Das Wort Manierismus schreibt sich ursprünglich von dem Ausdruck italienischer Cinquecentoschriftsteller her, die von der »maniera di Raffaelo« oder »di Michelangelo« sprachen, wenn sie die Arbeiten ihrer Schüler erwähnten, Vasari spricht von der wahren »maniera bella«, die durch den Sacco di Roma durch ganz Italien verbreitet worden sei. Bellori versteht unter »maniera grande« den Stil des »Grandiosen, Erschütternden, Bedeutenden, Siegreichen, des Packenden, Schlagenden« (Riegl), mit zwei Worten: die Überlebensgröße michelangelesker Kunst. Bei Bellori finden wir auch den Begriff der Manieristen, wie er jetzt noch gebraucht wird, als Künstler, die den Stil, die Manier eines Vorbildes, nämlich Raffaels, kopierten, im Gegensatz zu jenen gebracht, die die Natur abschrieben, und sie werden mit jener Mißachtung behandelt, die sich bis in unsere Tage erhalten hat.

Ferner ergab sich die wesentliche Bemerkung zu dem Wort Manierismus, daß es in seiner Eigenschaft als Stilbegriff nicht mehr mit dem allgemeinen Ausdruck »Manier« verwechselt werden darf, endlich der Unterschied zwischen dem Stil-charakterisierenden Adjektiv manieristisch und dem allgemeinen Eigenschaftswort manieriert. Vielleicht wird diese Erkenntnis dazu führen, daß ein manieristischer Künstler nicht mehr ohneweiters für einen mit schlechten Manieren, einen manierierten Künstler, gehalten werden wird.

* Es erübrigt sich, die Friedländerschen »Antwerpner Manieristen um 1520« zu erwähnen, eine Spezialgruppe von Malern, deren Benennung im Grimmschen Sinn der Übertreibung von Vorbildern erfolgte. Sie haben mit dem Manierismus als Stil natürlich nichts zu tun. — H. Voss' kurz vor der Drucklegung meiner Arbeit erschienenes grundlegendes Werk (Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920) behandelt andere Künstler unter einen andern Begriff subsummiert, streift daher nur gelegentlich Parmigianino. Den Ausdruck »Manierismus« verwendet er im hergebrachten Sinne.

Ich glaube dargelegt zu haben, was alles nicht Manierismus ist, es bleibt nun noch praktisch aufzuzeigen, was ich darunter verstehe und verstanden haben möchte, um ungeklärte Erscheinungen der Kunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zu einem großen Stilbegriff, dem Manierismus, zusammenzufassen. Denn dieser ist eine bewußt und zweckvoll stilisierende Kunst, eine einheitliche Entwicklungsreihe, die sich neben der Barocke aufbaut mit anderen Zielen und anderem Kunstwollen. Der Manierismus will nicht Ausdruck vermitteln, sondern Schönheit, er will nicht Handlung darstellen, sondern Existenz. Er sucht wie alle romanische Kunst sein Schönheitsideal in der Antike, aber nicht in der leidenschaftdurchwühlten des Laokoon und der Niobiden, sondern im milden Glanz praxiteleischer Anmut. Parmigianinos Stil, diese geradlinige Entwicklung einer individuellen Anschauung, geleitet von absolutestem Können, manifestiert alle jene Eigenschaften, die dem gewordenen Begriff Manierismus zugrunde liegen, er ist der Manierist κατ' ἐξοχήν und sein Vorbild modelt zahllose Künstler. Wie jeder Stil — im Gegensatz zur Nachahmung — wandelt er sich in den Werken der Nachfolger und gewandelt schafft er weiter nach gleichen Prinzipien einer idealisierenden, leicht antikisierenden Richtung, bemüht um die Darstellung eines sich nur wenig verändernden, von Parmigianino geschaffenen Schönheitsideals.

II. VASARI UND SALVIATI – BRONZINO UND PONTORMO – DIE SCHULE VON FONTAINEBLEAU, GOUJON UND PILON – BENVENUTO CELLINI.

Die Wanderungen von Parmigianinos kleinem Selbstporträt weisen uns einen Weg, auf dem wir seinen künstlerischen Spuren folgen können (s. S. 17). Aretin hatte es besessen, bei ihm in Arezzo war es von Vasari und gewiß auch von Rosso gesehen worden; Aretin lebte später in Venedig, wohin er, wenn vielleicht auch nicht gerade dieses Bildchen, doch seine maßgebende Meinung über den Schöpfer desselben mitgebracht hat. Valerio Belli, der Kristallschneider aus Vicenza, besaß es und nach ihm Alessandro Vittoria. Dieser aber vermachte es testamentarisch Kaiser Rudolf II., der auch den bogenschnitzenden Amor Parmigianinos erwarb und dessen Geschmack sich in den deutschen Künstlern seines Hofes widerspiegelt.

Andere Zusammenhänge führen zu denselben und andern Einflußsphären Parmigianinos. Direkte Schüler brachten seinen Stil nach Venedig (Schiavone), andere nach Frankreich, die nordischen Stecher vervielfältigten seine Werke und schufen seiner Formensprache die weiteste Verbreitung. Hätten wir nur die Geschichte des Selbstbildnisses im Konvexspiegel, sie würde mit der Kraft eines Dokumentes Parmigianinos große Bedeutung für die Kunst der Folgezeit beweisen.

Vasari hatte das Bildchen als Knabe in Arezzo gesehn, er war so fasziniert davon, so daß er es nicht mehr vergaß, und sein Interesse für den Schöpfer hat nie nachgelassen. Es ist ein Zufall, daß wir gerade die Schicksale eines doch mehr bizarren als bedeutenden Werkes in der Hand von Kunstliebhabern verfolgen können, aber wäre es auch ein spätes und charakteristisches Hauptwerk gewesen, die Wirkung hätte nicht anders sein können, denn an das kleine Selbstporträt mit der großen Hand knüpfte sich ein nie versiegendes Interesse für den Künstler.

Vasari als bildender Künstler trat gegenüber dem Schriftsteller und Kunsthistoriker Vasari zu allen Zeiten stark in den Hintergrund. Seine »Viten« waren etwas ganz Neues, Originelles und niemals mehr wurde etwas Ähnliches, ihnen Ebenbürtiges geschaffen. Von seinen Gemälden, Plastiken und Bauten läßt sich das nicht behaupten, doch sind sie durchaus nicht unbedeutend oder uninteressant und auch nicht, was man aus seinen Schriften leicht vermuten würde, reine Michelangelo-Nachahmungen. Es ist das merkwürdige Schicksal Vasaris, weniger stark als andere sich an das eine göttliche Vorbild anzulehnen, in dem für ihn die ganze Kunst gipfelte, zu der zu gelangen das Trecento, Giotto, die Frührenaissance mit Donatello und allen andern Großen ihm nur ein Umschweif schien.

Eine Darstellung von Vasaris Kunst von Carden, »The life of Giorgio Vasari«, mit dem Untertitel »A Study of the later Renaissance in Italy« (London 1910) beginnt mit der Erklärung, daß der Autor ebenso wie diejenigen, die Vasaris ausgeführte Werke kennen, der Ansicht sei, diese verdienten die ernste Arbeit einer ausführlichen Biographie nicht; doch nahm er sie in Angriff und sagt noch in der »Preface« zwei Seiten später, »Vasari may be considered as the most prominent artist of this period of decadence«. Dieses Lob auf Kosten der »Verfallsepoche« charakterisiert den Standpunkt des Verfassers. »His paintings are so inferior that it would be waste of time to

Abb. 138. Vasari, Bildnis des Alessandro Medici. Florenz, Uffizien.

emphasise their demerits. But with this the worst has been said.« Wann wird erfaßt werden, daß ein guter Maler des 16. und 17. Jahrhunderts besser ist als die Maler siebenten und achten Ranges, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Stil der Uccello, Fra Angelico und anderer Quattrocentisten Möbelbilder oder Altärchen für arme Dorfkirchen malten?

Vasari hat bei Andrea del Sarto kurze Zeit, in der Werkstatt Bandinellis länger gearbeitet. Von beiden Künstlern finden wir keine Spuren in seinen Werken, nichts von Andrea del Sartos Kolorit und verschwimmendem Ductus oder von Bandinellis fast klotzigem Festhalten des Blockes in der plastischen Darstellung. Die Grundlage seines Stiles ist die Formenwelt Michelangelos, verlängert, abgeschwächt und zu linienhafterer Wirkung gebracht durch den Einfluß Parmigianinos, für den er vermutlich mehr Empfinden hatte, als theoretische Bewunderung, denn von der Dogmatik der Caracci, die zu der »terribil via di Michel Angiol . . . un pò di gratia del Parmigianino«* fügen wollte, war er weit entfernt. Es läßt sich keine Entwicklung in der Reihe seiner Werke aufstellen, obwohl wir dank Kallabs** Arbeit fast bei allen Entstehungszeit und -bedingungen genau kennen. Neben den Fresken, die natürlich stark unter dem Einfluß Michelangelos und dem der späteren Stanzen stehen, finden wir Werke, die ich für den Manierismus, als neuartigen und entwicklungsfähigen Stil in Anspruch nehmen möchte. Die beiden Tafeln mit den hl. Eustachius und Blasius der Pinakothek in Lucca, die im Jahre 1544 entstanden (abgebildet bei Carden), sind schon

* Sonett Agostino Caraccis. Lomazzo vertrat ähnliche Anschauungen.

** Kallab, »Vasari-Studien«. Wien, 1908.

Abb. 139. Salviati, Bildnis mit der Amazone Patrizi. Wien, Kunsthistorisches Museum.

in der Ausnützung der schmalen Bildfläche, in der Art, wie die Figuren linear in den Raum eingefügt sind — nicht in die Tiefe verschoben, sondern gewissermaßen am vordersten Rand der Bildebene nur leicht gewendet, wie um sich nicht am Rahmen zu stoßen — manieristisch; sie wirken ruhiger und monumentaler, als wenn ein barocker Wille einen Körper in Drehung gezeigt hätte und dieser nur als Mittel zum Zweck, der Darstellung des Raumes, gedient hätte. Unaufdringlich ist beim hl. Eustachius die Verkürzung des rechten Armes, die lineare Wirkung der Gestalt verstärkt durch die scharfe Profilstellung des Kopfes. St. Blasius ist ein anmutiger Heiliger, an die beiden heiligen Jünglinge des Dresdener Bildes von Parmigianino (Tafel 15) gemahnend und obwohl die Wendung seines Körpers eine fast doppelte ist, wirkt er nicht wie in der Bewegung selbst, sondern wie im Ruhepunkt zwischen zwei Momenten; Beine, Arme, Umrißlinien des Gewandes, alles dient dem ruhigen, ausgeglichenen Eindruck.

Vasari hat zwei Mediceerporträts geschaffen, die sich heute in den Uffizien befinden*. Beide hatte der Herzog Alessandro de' Medici bei ihm bestellt;** sie entstanden im Jahre 1533, das eine stellt den verstorbenen Lorenzo de' Medici den Ältern dar, das andere den Herzog selbst. Das Lorenzo-Porträt charakterisiert durch Beiwerk und Inschriften den Dargestellten als die bedeutende

* Nr. 1269 und 1281.

** Kallab, a. a. O.

Abb. 140. Bronzino, Kleopatra. Amsterdam, Sammlung Lanz.

Persönlichkeit, der das Geschlecht keine ähnliche mehr entgegenzusetzen hatte. Der Ausdruck des schmalen Gesichtes mit dem vorspringenden Kinn und der spitzen Nase findet seine Fortsetzung in der Haltung des schlanken Oberkörpers, der ein wenig lässig hängt, aber nicht gleichgültig, sondern in gedankenvolle Ruhe versunken scheint, und in der Zeichnung der Hände, die, trotz ihrer guten Form schön zu nennen, banal und falsch wäre; sie sind intelligent und würden einem Torso des Bildes, dem der Kopf genommen wäre, mehr Seele geben, als viele Porträts der Epoche Vasaris besitzen. Das Beiwerk drängt sich im Raume, die Sitzgelegenheit ist unklar gelassen.

Das Porträt Alessandros (Abb. 138) ist ein ganz hervorragendes Werk; scharf ins Profil gestellt, so daß Gesicht und Panzer sich hell schimmernd von der dunklen Rückwand abheben, sitzt der Herzog etwas steif, aber monumental, wie es der Absicht entsprach. Der gut charakterisierte Kopf war sicher ähnlich, die Hände sind edel und intelligent wie die des Lorenzo-Bildnisses, der Harnisch sprüht und glänzt von genau durchgeführten Details. Rechts ist die dunkle Wand unvermittelt durchbrochen, durch einen zackigen Ausschnitt erblicken wir die Domkuppel und Turm und Zinnen des Signorienpalastes, die andern Gebäude von Florenz dominierend. Diese unvermittelte Art, einen Hintergrund nicht zur Darstellung des Raumes um die Figur zu verwerten, sondern nur um ihre Erscheinung im linearen Umriß und der farbigen Wirkung hervortreten zu lassen, und dann ohne Rücksicht auf reale Möglichkeiten, diesen Hintergrund plötzlich wie eine abbröckelnde Mauer ins Weite zu öffnen, ist die Eigenheit eines bewußt nicht naturalistischen, sondern idealisierenden Stiles; das Ziel dieser Darstellungsart, die angestrebte Wirkung ist ebenso wie die ganze Linienführung den Absichten barocken Kunstwollens entgegengesetzt und rein manieristisch.

Das Bild in der Galerie von Budapest, »Die drei Grazien« (s. Katalog der Gemäldegalerie, 1916, Nr. 207) ist nach denselben Prinzipen komponiert. Willkürliche Kulissen schneiden den Hintergrund ab, das Dunkel soll die Figuren heben, nicht Raumtiefe bedeuten, die Köpfe und Nacken sind wohl mächtig und überstark wie bei den Sibyllen der sixtinischen Decke, aber die Füße sind graziös gestellt, die Beine schweben mehr auf dem Boden, als daß sie zu stehen und das Gewicht des Körpers zu tragen scheinen. Die Grazie rechts ist in Haltung und Wendung, in der Bewegung des linken Armes und in der Stellung des vorgestreckten rechten Beines ein anmutiger Abkömmling von Parmigianinos wundervollen Engelsgestalten der »Madonna del Collo Lungo«.

Verwandt in der Formengebung, aber ruhiger in Haltung und Ausdruck und von harmonischer Schönheit ist die Einzelfigur der Pazienza, die in der Galerie Pitti dem Salviati zugeschrieben ist (abgebildet bei Carden). Es liegt nicht der geringste Anlaß vor, an Vasaris Autorschaft bei diesem Bilde zu zweifeln, das stilistisch vollkommen in sein Œuvre paßt, und dessen Entwurf er selbst in einem Brief an den Besteller, Bischof Minerbetti, genau beschreibt. Es entstanden damals (1553) zwei Bilder für den Bischof, eine Allegorie der Enthaltsamkeit und die im Pitti vorhandene »Geduld«.

Vasaris Abweichungen vom Stil Michelangelos und seine Zusammenhänge mit der andern Kunstrichtung zeigen auch die Werke, bei denen er sich besonders stark an Michelangelo anschließen konnte, das Grabmal des Kardinals del Monte und dasjenige, das nach seinen Entwüfen dem Andenken seines großen Vorbildes gesetzt wurde, das Grab Michelangelos in S. Croce in Florenz. Das Grabmal Kardinal del Montes in S. Pietro in Montorio ist im Jahre 1552 entstanden und während sich deutlich die vorbildlichen Werke erkennen lassen, und insbesondere in der bekleideten Kardinalsfigur das Vorbild des Crepuscolo in Haltung und Ausdruck zu finden ist, haben sich Michelangelos übermenschlich große und machtvolle Formen, die einmal freigelassen uneindämmbar sein müßten, in langgestreckte, ruhige Glieder gelöst, die nicht an die Stille vor dem Sturm mahnen, sondern an tiefinnere, dauernde Gelassenheit. Die Stellung und Haltung, obwohl von Michelangelo herkommend, ist zur Betonung der Linien verwendet. Arme, Hände, Gewandfalten, alles schafft eine gewisse Parallelität, die, wie Kopf und Hände mit ihrer schmalen, länglichen Form, antagonistisch zur barocken Auffassung sind. Vasari hat zwar die Figuren des Monumentes für Michelangelo nicht selbst ausgeführt, doch zeigt sich sein Manierismus in den beiden weiblichen Gestalten rechts und links, die zu ihrer Abstammung von Michelangelo auch Grazie und schlanke Beweglichkeit Parmigianinos erbten.

Als charakteristisches Werk Vasaris ohne manieristischen Einschlag sei die »Krönung Mariä« in Città di Castello herangezogen. Es befindet sich noch heute an dem Altar in San Francesco, für den es zwischen 1563 bis 1565 gemalt wurde. Ohne sonderliche Anstrengungen um Raum- und Verkürzungsprobleme steht es in den Typen und der Komposition durchaus unter dem Einfluß Michelangelos und verrät keine Erinnerungen an Parmigianinos Formengebung, vielleicht weil es von ihm kein Vorbild für eine derartige figurenreiche Komposition gab.

Salvia

Es ist nicht merkwürdig, wenn ein charakteristisches Bild von Vasaris Hand dem Salviati zugeschrieben wurde, dessen Werke die stärksten Ähnlichkeiten mit denen Vasaris zeigen. Michelangelos und Parmigianinos Einflüsse sind in der gleichen Weise bei beiden Künstlern verbunden, die als Jünglinge zusammen bei Raffaelo da Brescia in Florenz gearbeitet hatten*. Die »Bathseba im Bade« der Uffizien weist manieristische Züge auf, ja den direkten Einfluß Parmigianinos, ebenso wie ein Porträt in Wien (Abb. 139), das, früher Parmigianino zugeschrieben, jetzt mit Recht als Salviati gilt. Salviati arbeitete auch in Frankreich, doch blieb er nicht ganz zwei Jahre dort (1554 bis 1555) und von seinen Arbeiten für den Kardinal de Lorraine in Dampierre hat sich leider nichts erhalten.

Bronz

Die »Krönung Mariä« in Città di Castello zeigte uns Vasari als Künstler in einem ähnlichen Verhältnis zu Michelangelo wie Pontormo und Bronzino, die besonders häufig »Manieristen« genannt wurden. Bronzino, der bedeutendere von den beiden, deren Stil sehr verwandt ist, illustriert in deutlichster Weise, was die älteren Schriftsteller unter »maniera di Michelangelo« verstanden. Dieselbe Art übergroße Körper zu schaffen, das Streben, neue Stellungen, Wendungen, Drehungen zu finden, die stets wiederkehrenden Typen plastischer Figuren in die Fläche projiziert darzustellen: über all dem ist jede eigene Auffassung verlorengegangen und keinerlei Gefühl oder Empfindung spricht aus diesen Köpfen, die niemals verraten können, warum sie den Hals verrenken und starr in die entgegengesetzte Ecke blicken müssen. Das Spiel der Linien — wo es bewußt angewendet wird — ist wirr und dient weder dem kompositionellen Zusammenhang noch dem Ausdruck des inneren Gehaltes des Werkes, auch bei Bronzinos schönsten Bildern wirkt es störend und als sinnlose Überfülle, zum Beispiel bei »Venus und Kupido« in London und dem Herkulesbild in den Uffizien. Diese Werke haben späteren Künstlern nichts zu überliefern, da sie

* Vgl. H. Voss, Kompositionen des Franc. Salviati, in den »Graph. Künsten« (Beiblatt) 1912, p. 30 u. 60 und sein Kapitel über Salviati in seiner »Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz«, Berlin, 1920.

Abb. 141. Primaticcio, Entwurf für den »Pavillon de Pomone«. Paris, Louvre.

selbst nur von einer Überlieferung lebten, die aus der Quelle geschöpft werden konnte. Das Kolorit veränderte sich unvorteilhaft, die Farben Michelangelos, Andrea del Sartos und Raffaels werden kälter und härter, sie werden glasig und so unvermittelt nebeneinandergesetzt, daß sie oft grell und geschmacklos wirken. Ein neuerdings aufgetauchtes Bild Bronzinos, die »Kleopatra« der Sammlung Lanz in Amsterdam (Holz, 109 × 149 cm. Abb. 140), veranschaulicht vielleicht am deutlichsten, wie wenig diesen Künstler mit den echten Manieristen verbindet und wie viel ihn von ihnen scheidet. Der Linienfluß ist ruhig, das Kolorit des Körpers kühl, die Formen ein wenig hart modelliert, die doch zarter sind und weniger mit Muskelkraft prahlen als andere Erbinnen des Stiles der Mediceergräber. Doch ist der Hals stämmiger, die Wendung des Kopfes schwerfälliger; die leichte Elastizität der Glieder fehlt, die wir bei Parmigianino finden. Die Figur liegt in einer köstlichen venezianisch breit hingestrichenen Landschaft, die zusammen mit der Reminiszenz an Tizians liegende Venusgestalten, dem Bild ein ganz eigenartig reizvolles Gepräge gibt: Kühler Florentinismus, erwärmt und belebt durch Erinnerungen an Venedigs goldig schimmernde Atmosphäre. Aber gerade das ist völlig unmanieristisch, der Zusammenhang eines klar und scharf, sozusagen auf Plastik modellierten Körpers mit einer dunstumwobenen, impressionistischen Landschaft wäre weit ab von der manieristischen Anschauung von einem einheitlichen, von der menschlichen Gestalt beherrschten Kunstwerk gelegen. Als Porträtist hat Bronzino Hervorragendes geleistet, ohne jemals Parmigianino, der ihm in diesem Zweig seiner Kunst Vorbild war, zu erreichen.

Abb. 142. Primaticcio, Entwurf zum Fresko »Diana und Callisto«. Paris, Louvre.

Über Pontormo ist im Zusammenhange unseres Themas nichts zu sagen. Er verbindet die Formen Michelangelos mit einer übertriebenen Unruhe, zieht die Figuren in die Länge und häuft sie übereinander; die abschließende Charakteristik Fritz Goldschmidts* ist gut und zeigt den Maler, dem nichts ferner lag, als im Sinne manieristischer Kunst Linienwirkung zur Gestaltung von ruhiger Eindringlichkeit zu verwenden. »Die Gestalten wachsen unter dem Einfluß Michelangelos in die Breite, brauchen viel Platz . . . dann

* »Pontormo, Rosso und Bronzino«, Leipzig, 1911. (p. 14).

geht's auch in die Länge ... und schließlich scheint sich jedes Glied einzeln auf die Wanderschaft zu begeben. In kunstvollen Verrenkungen und Verschlingungen werden wir dazu angelockt, die Tiefe der Raumschicht auf allen unerdenkbaren Wegen zu erleben.«

Abb. 143. Primaticcio, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage.

Rosso, ein Altersgenosse Pontormos, dessen Frühwerke sich wenig von denen Pontormos und Bronzinos unterscheiden, wurde im Jahre 1531 von Franz I. nach Fontainebleau berufen und ihm die Ausmalung und Ausschmückung in Stuck der Galerie Franz I., wie sie jetzt genannt wird, übertragen. Primaticcio kam ein Jahr später nach Frankreich und begann seine Arbeit in Fresko und Stuck in der »chambre du roi, dite de Saint-Louis«. »L'apparition de ces décorations compte au nombre des plus importants événements de l'histoire d'art en France«, sagt Dimier* mit vollem Verständnis für die Neuheit und Bedeutung dieser Kunst und »il n'y a pas de plus illustre exemple d'une vogue soudaine et extraordinaire, d'une influence durable et comme universelle«. Er führt dann aus, wie die wenigen Reste der Fresken, hundertmal ausgebessert, restauriert und übermalt, als Karikaturen des einstigen Werkes wirken und man sich zur Beurteilung desselben an die Stiche darnach und die Handzeichnungen, die als Entwürfe dienten, halten müsse. Dimier stellt im Gegensatz zur ganzen älteren Literatur keine müßigen Vermutungen darüber auf, warum man gerade Rosso berufen und ein Jahr später Primaticcio (1532) — vielleicht hatte sich Franz I. um Giulio Romano erfolglos bemüht — ebensowenig verschwendete er Mühe daran zu ergründen, ob ihre Stellung gleich oder einer dem andern untergeordnet war und ob Rivalität sie in Unfrieden leben ließ. All dieses kleinliche Gezänk, dieser Tratsch, von eminentestem Interesse für Zeitgenossen, ist heute gleichgültig. Beide Künstler arbeiteten an diesen Werken, von denen ein neuer Stil ausging, Rosso endete durch Selbstmord im Jahre 1540, Primaticcio arbeitete weiter. Doch hält es schwer zu sagen, ob seine schulbildende Wirkung dadurch nachhaltiger geworden ist, denn obwohl individuell verschieden, zeigen die beiden Künstler einen so verwandten Stil, eine so analoge Komposition bei größter Ähnlichkeit der Formensprache, daß sich keine Grenze ziehen läßt zwischen den Schülern des einen und des andern. Beide Meister hatten aus derselben

Abb. 144. Primaticcio, Entwurf zum Fresko »Diana und Callisto«. London, British Museum.

*Dimier, »Le Primatice«, Paris 1900. Vgl. auch: Ders. »Les Origines de la Peinture Française«, Les Arts 1905, Avril et Juin.

Abb. 145. Primaticcio, Entwurf »Juno beim Schlafgott«. Florenz, Uffizien.

Quelle geschöpft, und diese wurde zum großen Strom, der jahrhundertelang die ganze französische Kunst befruchtete. Es wurde meist als Axiom angenommen, daß alles, was von der italienischen Renaissancekunst kommt, auf Raffael und Michelangelo zurückgeht und diese Annahme ist nicht glücklich erweitert worden, wenn mit einer gelegentlichen Bemerkung die Entstehung des Stiles von Fontainebleau auf Pierin del Vaga und Giulio Romano zurückgeführt wird (Goldschmidt, a. a. O.). Individuelle Züge waren diesen beiden Künstlern wohl eigen, besonders Giulio, aber diese Meister waren nicht so wesensverschieden von ihren beiden großen Vorbildern, um als neue Elemente in der Schule von Fontainebleau empfunden zu werden. Daß die Formensprache der französischen Schule eine eigenartige und von der italienischen Raffael- und Michelangelo-Nachahmung verschiedene wurde, beruht darauf, daß Rossos und Primaticcios Kunst in der Parmigianinos wurzelte. Wir bedürften, um dies zu erkennen, nicht der mehrfach erwähnten Erzählung von Antonio Fantuzzi da Trento, der mit einer großen Anzahl gestohlener Handzeichnungen Parmigianinos nach Frankreich floh; es ist fast gleichgiltig, ob sich persönliche Verbindungen zwischen Rosso

Abb. 146. Niccolò dell'Abbate, Entwurf. Paris, Louvre.

Abb. 147 und 148. Niccolò dell'Abbate, Vorzeichnungen für Emails. Paris, Louvre.

und Primaticcio zu Parmigianino herstellen lassen. Schon Rossos Frühwerke verraten andre Eindrücke neben denen der Decke der Sixtina und der Stanzen Raffaels; sowohl in der »Kreuzabnahme« in Volterra wie beim Dombild von Città di Castello »Christus über dem Volke*« finden wir eine ruhigere Auffassung der menschlichen Figur, Einzelheiten, die bei aller Aufgeregtheit der Handlung und Fülle der Figuren gewisse Motive zu schöner linearer Wirkung kommen lassen. Der Leichnam Christi auf der »Kreuzabnahme« und besonders die beiden ernsten Frauengestalten oben auf dem Bild in Città di Castello mit ihrer zarten Anmut und gleichmäßigen Ruhe zeigen, daß Rosso schon bei diesen Frühwerken (der Auftrag war 1528 erteilt worden) unter Parmigianinos Einfluß stand. Noch stärker und deutlicher verrät sich dieser in dem Louvrebild, »Die Herausforderung der Pieriden« (abgeb. bei Goldschmidt), in der jede Frauengestalt in der lockeren Haltung und den langen Gliedmaßen das Vorbild zeigt. Auch die »Grablegung« im Louvre ist ein manieristisches Werk, das außer in der Formenverwandtschaft auch in der Komposition deutlichst seine Herkunft von den verschiedenen Grablegungen Parmigianinos verrät, von denen uns eine eigenhändige Zeichnung und Radierung, Schiavones Radierung und die Petersburger Kopie eines Bildes erhalten sind. Die Handzeichnung im Louvre, die ein Entwurf zu dem zerstörten »Pavillon de Pomone« in Fontainebleau war, zeigt etwas derbere Frauenakte, als Parmigianino sie schuf, aber manche Details der Zeichnung, der bogenschnitzende Putto links und die beiden Linien, aus denen das Profil der sitzenden Frau geschaffen wurde, könnten von Parmigianino sein (Abb. 141). Dimier

* Beide abgebildet bei F. Goldschmidt, a. a. O.

Abb. 149. Niccolò dell'Abbate, Enthaltsamkeit Scipios. Paris, Louvre.

diskutiert die Möglichkeit des Einflusses Parmigianinos nur einmal (Le Primatice, p. 98) und nur in bezug auf das Verlängern der menschlichen Figur, eine Eigenheit, die gewiß Parmigianinos Stil nicht im wichtigsten Punkt berührt, wenn er auch, wie sich ergeben hat, als erster den schlanken, grazilen Typus im Gegensatz zu Michelangelos Frauengestalten geschaffen hat.

Primaticcio

Noch stärker finden wir diesen Einfluß in den Handzeichnungen Primaticcios, diesen nahezu einzigen erhaltenen Zeugnissen seiner Kunst, da die Fresken zu grunde gegangen sind. Fast jedes Blatt erinnert nicht nur stark an Parmigianino, sondern einzelne Figuren könnten von ihm selbst sein, nicht nur Formensprache und Komposition, auch technische Details, einzelne Linien sind seiner Handschrift zum Verwechseln ähnlich.

Im Louvre und im Britischen Museum findet sich je ein Entwurf zu einer der Lünetten im »Appartement des Bains« (Abb. 142 und 144). Jede Figur, jede Bewegung, die Linie des Profils von Diana und Kallisto, ebenso wie die Zeichnung der drei andern Nymphen beweisen ihre Abstammung. Stärkere Zusammenhänge ohne geistlose Nachahmung sind nicht denkbar. Entspricht die Pariser Zeichnung Parmigianinos ausgeführten Entwürfen, so zeigt das Londoner Blatt in der flüchtig umrissenen Figur bei der mit einer Linie Wange und Mund, mit einer zweiten Haaransatz und Ohr charakterisiert sind, die Art der flüchtigen, ersten Skizze, wie wir sie von Parmigianino kennen. Das Blatt ist frisch und originell, aber wie alles, was von Primaticcio in Frankreich entstand — ohne Parmigianino nicht möglich. Zu diesen beiden Zeichnungen gehört stilistisch ein Blatt in St. Petersburg (Abb. 143), das dort Parmigianino heißt. Es scheint diesem verwandt und doch anders; neben Primaticcios Entwürfen spricht es klar und deutlich für sich und seinen Autor. Ein Entwurf für den Vorraum der »Porte doreé«, »Juno beim Schlafgott« findet sich in den Uffizien (Abb. 145)*. Es liegt viel Energie in der Komposition; Junos Wagen ist dicht an die beiden liegenden Gestalten herangeführt, die Göttin berührt Morpheus Arm, um ihn zu wecken, ihre Bewegung ist rasch, aber sicher und leicht, voller »grazia«; das feine Profil, die Unterarme ein wenig verdickt,

* Eine Kopie nach dieser Zeichnung befindet sich in der Albertina, Scuola Bolognese 10.

Abb. 150. Niccolò dell'Abbate, Raub der Proserpina. London, Herzog von Sutherland.

die Finger zugespitzt, das linke Bein vorgestellt — ist es nicht wie die Beschreibung einer Zeichnung von Parmigianino? Merkwürdigerweise hat Dimier diesen stärksten Zusammenhang übersehn. »L'érudition et l'élégance de tant de compositions variées, la souplesse et la vivacité des attitudes qu'elles rassemblent, le raffinement du dessin et le beau choix des formes, une union, dans toutes ces parties de l'art, du grandiose de Michel-Ange, du goût antique de Jules Romain et la douceur du Corrège; de l'abondance sans confusion, de la science sans pédantisme, de l'imprévu sans bizarrerie, de l'aisance sans trivialité, de la poésie sans abstraction, de l'ornement sans surcharge, de la politesse sans fadeur, font le mérite éternel de cet oeuvre, à quelques égards sans pareil. Je ne songe pas à l'absoudre du reproche de maniérisme, qu'ont mérité en ce temps-là assez d'autres imitateurs de Michel-Ange.« Diese liebevolle und schöne Charakteristik gibt die Eigenheiten Primaticcios wieder — freilich auf falscher Grundlage, denn nicht er hat aus der Größe Michelangelos und Weichheit Correggios den neuen eleganten und gefälligen Stil, der nicht trivial wird, geschaffen, sondern Parmigianino. Und ich bezweifle, daß der Einfluß Giulios in Primaticcios Stile so evident wäre, wie Dimier sagt, wüßte man nicht die Ursache für dieses Urteil: es is der Umstand, daß Primaticcio von 1526 bis 1530 in Mantua unter Giulios Leitung gearbeitet hatte. Über sonstige Aufenthalte in italienischen Städten ist nichts bekannt. Dimier neigt dazu anzunehmen, daß er Florenz und die sixtinische Decke gekannt habe, und jenen ihm unverständlichen Rest im Stile Primaticcios erklärt er mit einem Besuch in Parma und dem daraus folgenden Einfluß Correggios. Gewiß ist es berechtigt, ein Urteil auf die Mitteilungen Vasaris, der ja im allgemeinen über die Künstler dieser Epoche gut informiert ist, aufzubauen, aber bisweilen ist doch das erhaltene Werk ein stärkeres Dokument als Vasaris flüchtige Bemerkungen und nur zwingende Gegenbeweise heben Zusammenhänge auf, die Zeichnungen und Bilder klar erweisen. Von Mantua war nicht weit nach Bologna, wo Parmigianino zwischen 1527 und 1530 arbeitete und seine Handzeichnungen und Radierungen von Hand zu Hand gingen. Wo eine künstlerische Anschauung auf den durch verwandte Anschauungen und ähnliche Auffassung vorbereiteten Boden trifft, faßt sie Fuß und wird schnell aufgenommen und assimiliert. Das kleinste Blatt wirkt da stärker als Riesenfresken. Und daß Primaticcio nicht der einzige war, daß gleichzeitig bei einer

Abb. 151. Niccolò dell'Abbate, Handzeichnung. Wien, Privatbesitz.

Anzahl von Künstlern Interesse, Aufnahms- und stärkste Assimilationsfähigkeit für den manieristischen Stil im Gegensatz zu dem Michelangelos und Raffaels vorhanden war, haben wir gesehn und wird noch ausführlich erwiesen werden. Primaticcios Werk baute an diesem Stile weiter und nicht nur, was er selbst geschaffen, sondern alles, was nach ihm in Fontainebleau entstand, manifestiert den gleichen Stil, den Manierismus. Es bedarf nur eines Blickes auf die Werke

Niccolò dell'Abbate

Niccolò dell'Abbates aus Modena, der in Parma studiert hatte, um zu beweisen, daß man dort außer Correggio auch noch eine andere Kunst sehn konnte. Niccolò spielte nächst Primaticcio die größte Rolle in Fontainebleau. Die »Episode militaire« im Louvre (Abb. 146) zeigt ihn an ein sehr männliches Thema, das an die Stanzen und Giulios Fresken schon des Sujets wegen mahnt, mit Feinheit und Grazie herangehn; schlanke, vorgestreckte Beine, Kontraposte, denen die Wildheit genommen wurde, und am Rande unten eine Gruppe von Männern nur bis unter die Schultern sichtbar, angeordnet und mit Stellungsmotiven, die wir von Parmigianino kennen, charakterisieren den Stil des Blattes. Noch stärker und eindeutiger offenbart sich Niccolòs Stil in den vier Blättern der Sammlung M. Valton*, die vier Engel mit den Marterwerkzeugen in verschiedenen Attituden zeigen. Die Engelsgestalten sind keine geschlechtslosen Wesen, sondern erblühte junge Frauen des nämlichen Typus, der in Stellung und Haltung gewandelt und abwechslungsreich gestaltet wurde (Abb. 147 und 148). Das Bild im Louvre, »Scipios Enthaltsamkeit« (Abb. 149), zeigt ebenso wie der figürliche Teil des »Raubes der Proserpina« beim Herzog von Sutherland in London (Abb. 150) die mit Parmigianino verwandte Formengebung. — In diese Richtung gehört ein Bild im Wiener Privatbesitz (E. von Grab), dessen Autor ich zunächst in unmittelbarer Nähe des Parmigianino suchen wollte, was daran scheiterte, daß dort nur Gerolamo Mazzola in Betracht gekommen wäre, in dessen Werken sich trotz der zahlreichen Frauen und Bambini keine wirklich analogen zu diesen Gestalten finden (Tafel 20). Kennten wir mehr Bilder von Primaticcio, so würde sich dieses Werk einem der beiden, ihm oder Niccolò, mit Sicherheit zuteilen lassen. Bei der Dürftigkeit des bekannten Materials läßt sich nur behaupten, daß es diesen beiden Künstlern am nächsten steht und vermutlich von Niccolò ist. Die Übereinstimmungen der Caritas mit dem die Martersäule tragenden Engel ist sehr groß in der Haltung des Kopfes, der Proportionierung der etwas schmalen Schultern und der Stellung der Beine. Auch die weibliche Gestalt aus der »Enthaltsamkeit Scipios« ist

Abb. 152. Niccolò dell'Abbate, Handzeichnung. Florenz, Uffizien.

* Vorzeichnungen für Emails, die — angeblich für die Sainte Chapelle bestimmt — sich jetzt im Louvre befinden.

Abb. 153. E. Delaune, Entwurf zu einer allegorischen Darstellung der »Geometrie«. Chantilly, Musée Condé.

Abb. 154. E. Delaune, Handzeichnung, Urteil Salomonis. Florenz, Uffizien.

Abb. 155. Dubreuil, Handzeichnung. Paris, Louvre.

Abb. 156. Dubreuil, Handzeichnung. Paris, Louvre.

sehr verwandt. Die Wiener »Caritas« ist von ungewöhnlichem Reiz; zart in der Farbengebung der Körper und des lichtrosa Schleiergewandes mit einem warmen Grün als Kontrast, abwechslungsreich in der Bildung der Putten, unendlich fein und geschmackvoll in der Ausführung der Frisur mit dem Perlendiadem, dem Schmuck der Füße und dem einzigschönen Gürtel aus Juwelen. Die Anordnung mit der Betonung des Linearen und die Ruhe, die das Kunstwerk trotz der vier lebhaft bewegten Kinder atmet, macht dieses Bild zu einer höchst erfreulichen Repräsentation des manieristischen Stiles.

Abb. 157. Dubreuil, Studien. Paris, Louvre.

Im Wiener Privatbesitz (Sammlung Zatzka) findet sich eine Zeichnung Niccolòs (Abb. 151), mit einem mythologischen Sujet, und dieses Blatt zeigt ebenso wie eine Zeichnung, die in den Uffizien als Schiavone katalogisiert ist (Abb. 152), im Typischen des Stiles deutlich seine Hand.

Alles, was in diese Gruppe gehört, zeigt denselben verwandten Stil, wir stehen hier vor der deutlichen Umsetzung von Eigenheiten der künstlerischen Persönlichkeit Parmigianinos zur stilistischen Epoche, ihrer Abwandlung ins Allgemeine mit neuen individuellen Zügen. Und so zeigt sich, daß die »Schule von Fontainebleau« nicht nur einen lokalen Begriff und für eine Anzahl Maler den Zwang, sich einigen stärkeren Individualitäten anzuschließen und deren Entwürfe auszuarbeiten bedeutet, sondern die Fortführung einer bestimmten Anschauungsweise, gesehen durch eine Reihe von künstlerischen Temperamenten, die, nicht sehr stark, doch deutlich differenziert waren.

Daß die zweite Künstlergeneration, die in Fontainebleau arbeitete, überwiegend aus Vlamen bestand, beweist die Kraft eines Stiles, der als Ausdruck einer starken, kapriziösen Individualität aus Italien gekommen und unter den Händen einiger hochbegabter Maler eine vornehme, aber auch schwer verständliche, eigenartige und doch etwas typisierende Kunstform geworden war, die gerade vlämischer Auffassung ziemlich ferne liegen mußte, selbst wenn sie die italienische Hochrenaissance kennen gelernt hatte. Dieser Stil ist kühler und ausgeglichener als italienische Kunst jemals war, er ist mehr als klassisch, er ist klassizistisch, wie er ja auch von der französischen Kunstterminologie

Abb. 158. M. Freminet, Handzeichnung. Paris, Bibliothèque Nationale.

Abb. 159. M. Freminet, Handzeichnung. Paris, Bibliothèque Nationale.

genannt wird, eine Richtung, die nordischem Empfinden diametral entgegengesetzt ist und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Deutschland nur vorübergehend in seinen Bann zog, während der formalistische Geist der französischen Kunst diesem Ideal fast niemals ganz untreu wurde.

Delaune

Zur Charakteristik der zweiten Generation seien Handzeichnungen einiger hierher gehöriger Meister abgebildet. Etienne Delaune, der ganz kleine Blätter gestochen hat und ein Manuskript in Chantilly illustrierte, hinterließ eine Reihe gesicherter Grisaillen. Der Entwurf zu einer allegorischen Darstellung der »Geometrie« im Musée Condé in Chantilly (Abb. 153) charakterisiert den Künstler und berechtigt mich, eine Handzeichnung der Uffizien ihm zuzuschreiben (sie gilt dort als Schiavone), die das Urteil Salomonis in lebendiger und dramatisch bewegter Weise darstellt (Abb. 154). Auch Dubreuil, der von 1588 bis zu seinem Tode (1602) in Paris große Aufträge ausführte, Fresken in der späteren »Galerie d'Apollon« im Louvre und im Schlosse Saint-Germain, hat die zarte und elegante Linienführung der Manieristen, doch ist er in der flächigen Behandlung der beschatteten Partien von den Bolognesen beeinflußt. Ambroise Dubois aus Antwerpen, der nach Dubreuil der erste Maler der Schule war und vieles in Fontainebleau gemalt hat, verrät nichts derartiges, seine Zeichnungen zeigen ihn als absoluten Manieristen im leichten Schwung, in der zarten Schattengebung und in der Komposition (Abb. 155 und 156). Eine fälschlich als »Venezianisch« bezeichnete Zeichnung im Louvre (Abb. 157) läßt sich diesem Künstler zuschreiben.

Dubreuil

A. Dubois

Abb. 160. J. Goujon, Nymphe. Paris, Fontaine des Innocents.

Martin Freminet, der erst nach 1608 an der Dekoration der »Chapelle du Saint-Esprit« arbeitete, führt den Stil im 17. Jahrhundert weiter. Zu den beiden als Beispiel angeführten Handzeichnungen aus dem Besitz der Bibliothèque Nationale (Abb. 158 und 159) sei eine Madonna mit Kind (Abb. 161) im Louvre hinzugefügt (dort ohne Bezeichnung).

Freminet

Der Ruhm der Schule von Fontainebleau ist mit dem Hinweis auf die Fresken, die in ihrer Art ganz einzig waren, durchaus nicht erschöpft, auch wenn wir die zahllosen Entwürfe und die Fülle der Radierungen und Stiche nach den Skizzen und vollendeten Werken dazurechnen, denn sie schenkte der Welt auch einige hervorragende Plastiker. Mit Ausnahme der Spätwerke Parmigianinos läßt sich behaupten, daß die besten Werke manieristischen Stiles nicht Gemälde, sondern Werke der Bildhauerkunst sind. Wir werden später sehen, wie stark diese Richtung in Skulptur und Plastik war, für die Bildhauer von Fontainebleau ergibt sich dies in der natürlichsten Weise durch die Zusammenarbeit mit den Malern für dieselben Auftraggeber.

Jeder klassizistische Stil wird seinen vollsten Ausdruck in der Bildnerei finden. Dies bedingt zum Teil schon das Zurückgreifen auf die Antike, von deren Kunst die wahrhaft lebensvolle, fortzeugungsfähige zu allen Zeiten nur die Plastik sein konnte, weil sich von ihr in hunderterlei Wiederholungen zahlreiche und leicht zugängliche Werke erhalten haben. Anderseits liegt in der klassischen Auffassung die alles andere überragende Schätzung der menschlichen Gestalt, sie bedingt das plastische Formen, eine Figur um ihrer selbst willen möglichst klar sichtbar, sozusagen greifbar zu gestalten,

ohne besonderes Interesse am Zusammenfassen der Figur mit dem sie umgebenden Raum oder daran, sie in Licht oder Dunkel aufzulösen, so daß nur ein Schein ihres Wesens in dem Ambiente sichtbar wird.

Goujon und Pilon — die beiden Großmeister der Plastik von Fontainebleau — griffen wohl bewußt auf die Antike zurück, aber wie jede Epoche aus dieser Quelle das schöpfte, was ihrer Art entsprach, so transponierten auch sie die Werke der Griechen in die Tonleiter, in der Primaticcio und die Seinen ihre Werke schufen. »Mêmes proportions, même élégance, même art de contourner les membres et de compliquer les attitudes en demeurant dans la nature; mêmes contours fermes sans sécheresse, ondulants sans papillotage, même sentiment inattendu de l'antique... On ne se lasse pas d'admirer le goût délicat de ses figures, la science accomplie et discrète, la grace exquise et vraiment supérieure, l'invention aisée naturelle et riante qui paraît dans tout ce qu'il a touché.« Diese Schilderung Dimiers zeigt das volle Verständnis und die Würdigung von Goujons Kunst, die vielleicht französischer ist als alles andere, was damals geschaffen wurde. Er ist weder pathetisch noch laut, nicht sehr wandlungsfähig und erweckt nicht den Anschein der Unerschöpflichkeit, er ist eben kein Italiener und verhält sich zu ihnen wie deren Sprache, die dramatisch bewegt ist, ansteigt und fällt, immer ein wenig rollt und oft auch donnert, zur Französischen, die gleitet, bisweilen sprudelt, aber jeden Satz zu einem Ton zusammenfaßt und abrundet. Die französische Kunst hat immer die stärksten Tendenzen von allen Kunstbereichen zum Klassizisieren gehabt und die schönsten Werke dieser Richtung geschaffen; der Klassizismus liegt ihr im Blute, Künstlertemperament und Schönheitssinn, gebändigt von kühler Kritik, charakterisieren sie und sind dem Schaffenden wie dem Beschauer das Natürliche. Man kennt darum in der französischen Kunstgeschichtsschreibung die fortwährenden ungerechten Ausfälle gegen den Manierismus nicht, die bei den deutschen Autoren stets wiederkehren. Was die Deutschen an Goujon manieriert nannten, war den Franzosen immer Grazie und Vollendung; so weit kann ich mich ihrem Urteil vollinhaltlich anschließen, nur welche Vorstellung von Correggio dazu führen konnte, Goujon »le Corrège de la sculpture« zu nennen, ist mir höchst unklar. Wenn man zu Correggios graziösem Barock durchaus eine Analogie in der Skulptur finden will, kann man — so scheint es mir — trotz der großen Zeitdifferenz nur an Bernini denken, und will man zu Goujons Nymphen von der Fontaine des Innocents (Abb. 160), zu seinen Karyatiden des Grabmals des Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen und zur »Diane d'Anet« (Abb. 162) Seitenstücke in der Malerei finden, so können wir das in der Steccata, die nicht Correggios, sondern Parmigianinos Genius geschmückt hat.

Goujon

Abb. 161. M. Freminet, Handzeichnung. Paris, Louvre.

Für Pilon gilt dasselbe wie für Goujon, er führte diese voll aufgeblühte, hochentwickelte Form der Plastik bis zum Ende des 16. Jahrhunderts — er starb 1590 — bis zu dem Zeitpunkt, da sich die ersten Einflüsse der italienischen Barockkunst in Frankreich geltend machten. Eines seiner wunderbarsten und zugleich charakteristischesten Werke ist die Gruppe der drei Grazien, die die Urne mit dem Herzen Heinrichs II. von Frankreich tragen (Abb. 163). Der 25jährige Künstler erhielt vielleicht den Auftrag von Katharina Medici, weil er der jüngste und darum weniger angesehene Künstler war als Goujon oder Pierre Bontemps*, so daß er sich bereitwilliger nach den, wie es scheint, etwas ungewöhnlichen Wünschen der Bestellerin gerichtet haben mag, als

Pilon

* L. Palustre, »Germain Pilon«, Gaz. des beaux Arts 1894, I, p. 273 ff.

Abb. 162. J. Goujon, »Diane d'Anet«. Paris, Louvre.

sie das von den beiden anderen hätte verlangen können. Wie dem auch sei, die Lösung der Aufgabe ist im höchsten Maße glücklich; die drei schlanken, feingegliederten Frauengestalten, deren Körper durch das dünne Gewebe schimmern und ihr blühendes Leben zu verraten scheinen, tragen die Urne mit anmutiger Würde, weniger als eine schwere Last, denn als eine etwas gewichtige Krone auf den Häuptern. Außer diesem bekanntesten Werk Pilons sei noch das Grabmal der Valentine Balbiani im Louvre herangezogen, dessen Komposition mit Ausnützung aller linearen Wirkungen und dessen Formengebung — der schmale Hals und die langen Hände — den manieristischen Stil restlos charakterisieren.

Ein Schüler Goujons trug dessen Stil nach Westfalen und brachte die stilisierte Anmut manieristischer Gestalten auf das Schloß Horst im Broïcke. Sein Name war Joist de la Cour und ein Vertrag mit Rüttger van Horst vom Jahre 1563 gibt Zeugnis von seinen Arbeiten, von denen sich noch ein großer Kamin mit zahlreichen Reliefs, der sogenannte Trojakamin, erhalten hat. Diesen schönen manieristischen Arbeiten dürfte wohl keine Möglichkeit vorbildlich zu wirken beschieden gewesen sein und so erscheinen sie als ein toter Arm im Strom der Entwicklung*. An die Künstler, die in Fontainebleau arbeiteten, sei noch ein Italiener angeschlossen, aus dem äußerlichen Grunde, weil auch er dort einige Zeit seine Tätigkeit ausübte, und aus dem inneren des analogen Verhältnisses seiner Kunst zum Schöpfer des manieristischen Stiles — der Bild-

Cellini

hauer und Goldschmied Benvenuto Cellini.

Seine Beurteilung als Künstler litt immer unter der Verquickung mit seiner Schätzung als Autobiograph, die mit Rücksicht auf den reichen Inhalt und die amüsante Art der Darstellung oft sehr günstig, wegen der maßlosen und gänzlich hemmungslos aufgetragenen Selbstbewunderung häufig

* R. Klaphek, Die Meister von Schloß Horst im Broïcke. Westfälische Kommission für Heimatschutz.

tadelnd war. Es gab Kritiker, die alles bezweifelten, was er erzählt, anderseits haben moderne Forschungen nachgewiesen, wie richtig vieles von dem ist, was Benvenuto uns überliefert. Da er sich gegen Primaticcio heftig ausläßt, sind dessen kunsthistorische Anwälte Cellini natürlich feindlich gesinnt und wollen auch an seinen Werken nichts Gutes lassen, die sich im Range der besten Schöpfungen von Fontainebleau halten. Seine Berühmtheit als Goldschmied, die seinen Ruf als Bildhauer überstrahlt, basiert auf dem allbekannten Salzfaß Franz' I., das sich jetzt im Wiener kunsthistorischen Museum befindet, und das einzige ihm mit voller Sicherheit zugeschriebene Werk der Goldschmiedekunst ist. Es verrät in ganz unverkennbarer Weise das Problem von Cellinis Künstlerschaft: die absolute Bewunderung, ich möchte es fast den Glauben an Michelangelo nennen, und die von ihm verschiedene Art, Formen manieristisch zu sehen und zu gestalten. Die Mediceergräber spuken in diesem Werke der Kleinkunst; an der Basis findet sich eine Paraphrase des Tages und der Abenddämmerung einander gegenüber. Die Drehungen der Glieder sind weiter geführt als bei dem Vorbild, aber da die Formen länger und geschmeidiger sind, fällt es ihnen auch leichter, so daß man das Elementargewaltige nicht vermißt. Theoretische Bewunderung der Barocke und eigenes Schaffen im Stile des Manierismus — von Vasari und Cellini ist uns dieser Konflikt zwischen Wollen und Können schriftlich überliefert — vielleicht herrschte er bei vielen Künstlern dieser Gruppe, ohne daß wir uns dabei eine neurasthenische Spaltung im Innern der Künstler vorstellen dürfen; dazu waren alle diese Männer zu fleißig und zu sehr um ihre Aufträge mit den daraus erwachsenden Honoraren und Ehren besorgt. — Es erübrigt kaum, ausdrücklich zu sagen, daß die Hauptfiguren der Saliera einen harmonisch durchgebildeten muskulösen Körperbau ohne Hypertrophie zeigen, und darin, namentlich wie die weibliche Figur »col collo lungo«, an die Schöpfungen Parmigianinos mahnen (Abb. 164). Gelegentlich seines zweiten Aufenthaltes in Frankreich schuf Cellini die berühmte Nymphe von Fontainebleau, die ursprünglich für die Lünette der Porte-Dorée bestimmt war, doch kam sie dort nie zur Aufstellung, sondern wanderte im Jahre 1547 als Geschenk Heinrichs II. nach Schloß Anêt, wo Diane

Abb. 163. G. Pilon, Drei Grazien. Paris, Louvre.

de Poitiers den Eingang damit schmückte. In dem Halbrund lagert die schlanke Gestalt der Nymphe, die Haare leicht antikisierend behandelt — eine Beobachtung, die wir auch bei Goujon machen konnten — mit ganz ausgezeichnet dargestellten Tieren, deren Naturwahrheit damals noch eine künstlerische Seltenheit war, im Hintergrund zu einer übersichtlichen Komposition zusammengeschlossen. Die Lünette ist ein typisches Werk der Schule von Fontainebleau und die Frage, wer von Cellini und Primaticcio Geber und wer Empfänger gewesen, läßt sich nur dahin beantworten, daß beide, von derselben Quelle herkommend, einander wechselseitig befruchteten. Wäre Cellini ein unselbständiger Eklektiker gewesen, so wäre er später eben anderen Einwirkungen unterlegen, doch ist der Stil aller seiner Werke homogen und nicht stärker gewandelt, als dem Thema und der Zeit entsprechen mußte.

Cellinis Anders-Sein als die Plastiker, die unter Michelangelos Einfluß standen, wurde bisweilen damit erklärt, daß er auf das Quattrocento als Vorbild zurückgegriffen habe. Diese Annahme erscheint mir völlig haltlos, es müßte sich dieses Archaisieren fühlbar machen, Steifheiten und eckige Bewegungen wären entstanden, wenn ein Künstler der Mitte des Cinquecento zu Donatello oder Desiderio hätte zurückkehren wollen. Ebensowenig wie Parmigianino oder Tintoretto auf Botticelli zurückgingen, um schlanke, bewegliche Figuren zu schaffen, tat dies Cellini. Sein Manierismus ist viel zu ausgeprägt, als daß er sich mit einzelnen Entlehnungen beim vergangenen Jahrhundert erklären ließe, abgesehn davon, daß dieses Zurückgreifen hätte bewußt sein müssen, also auch in der Selbstbiographie zum Ausdruck gekommen wäre. Ein Werk des manieristischen Stiles ist der Perseus der Loggia dei Lanzi, dessen Figuren von denen des Quattrocento stilistisch ebensoweit entfernt sind wie Bernini von Cellini und Falconet vom Großmeister des römischen Barock.

Abb. 164. Benvenuto Cellini, Salzfaß. Wien, Kunsthistorisches Museum.

III. VITTORIA – GIAMBOLOGNA UND ADRIAEN DE VRIES – DIE MALER DES RUDOLFINISCHEN KUNSTKREISES.

Jeder Boden, dem eine Blüte des Klassizismus entsproß, war auch für die Kunst des Manierismus aufnahmsfähig. In Venedig erwuchs zugleich mit der Entstehung der michelangelesken Barockarchitektur eine klassizistische Baukunst, die in den Bauten Palladios in Vicenza wie eine abgeschlossene Welt erscheint, die stolz und isoliert, ohne die Zusammenhänge mit Zeitgenossen zu brauchen, ihren Glauben an die Schönheit des abgewogenen Gleichgewichtes, an die gesetzmäßige Vollkommenheit, wie Vitruv sie gelehrt, an die »edle Einfalt« der Antike dem Beschauer aufzwingt. Und den gleichen starken Eindruck eines Klassizismus, stärker als er im Cinquecento sonst vorkommt, empfinden wir bei Betrachtung der Plaketten Valerio Bellis, des Kristallschneiders aus Vicenza, der sich an antiken Gemmen gebildet hatte. Tullio und Tommaso Lombardi schufen ihre Werke voll klassizistischer Schönheit, deren innere Verwandtschaft mit der Auffassung antiken Kunstwollens stärker ist, als sonst irgendwo in den Zeiten des Rinascimento. Für Tullio hat Planiscig* diese Zusammenhänge nachgewiesen, für Tommasos Klassizismus sei als Beispiel die Madonna in San Sebastiano in Venedig herangezogen. Es liegt kein unmittelbarer Zusammenhang dieser Erscheinungen vor, sie sind Blüten eines latent vorhandenen Gefühles für diese Kunst, die ihre verblaßte und dürftigere, dafür aber allgemeine Auferstehung im Klassizismus des 18. Jahrhunderts fand. So kann es nicht wundernehmen, daß auf diesem fruchtbaren Boden der venezianischen Kunst nebeneinander Sansovino und Vittoria erstanden. Während Sansovino, die stärkste künstlerische Individualität, die gezwungen gewesen, sich mit Michelangelo auseinanderzusetzen und dabei siegreich aus des Riesen Form und Willen heraus ihren eigenen, trotz deutlichster Abstammung selbständigen und unverkennbaren Stil geschaffen, dem Stadtbild Venedigs für ewige Zeiten seinen Stempel aufdrückte, berührte sich Vittoria nur in wenigen, vereinzelten Schöpfungen mit den plastischen Werken Sansovinos und dessen Vorbild, und zeigt einen klassizisierend-ruhigen, auf Anmut und wohlproportionierte Schönheit bedachten Stil, der aber beweglicher, schlanker gegliedert, moderner ist als der der Lombardi und mit dem kühleren Klassizismus eines Valerio Belli nichts zu tun hat. Es ist die lebendige, frisch erblühte Kunst des Manierismus, die Vittorias Gestalten geschaffen, jene Umsetzung von Parmigianinos Gemälden ins Plastische, wie wir sie in Fontainebleau gesehen.

Die äußere Verbindung von Parmigianinos Kunst mit Venedig hat sich verschiedentlich ergeben, durch Aretins Interesse für ihn, durch Schiavone, der Parmigianinos Formengebung in seiner flüchtigeren Art nach Venedig verpflanzte und weitergab, während er selbst wieder von den andern bodenständigen Begabungen aufnahm**, schließlich durch die überlieferte Tatsache, daß Vittoria selbst

* Kunst und Kunsthandwerk XIX, Heft 10.

** Siehe L. Fröhlich-Bum, »Andrea Meldolla, genannt Schiavone«, a. a. O. und Hadeln, »Über die zweite Manier des Jacopo Bassano« (Preuß. Jahrbuch 1914, p. 54ff.), in der H. einen starken Einfluß Parmigianinos erblicken will. Mir scheint dieser aus zweiter Hand, eben aus der des Schiavone, und auf wenige in der Abbildung besonders deutliche Äußerlichkeiten beschränkt, z. B. bei Bassanos »Abendmahl« in der Galleria Borghese in Rom und der »Madonna mit hl. Rochus und dem Täufer« in München, die in Farbe, Kontur, Licht- und Luftbehandlung doch absolut impressionistisch-venezianisch wirken, also gegensätzlich zur kühlklaren Kunst des Manierismus. Eine derartige vorübergehende und folgenlos gelegentliche Einflußnahme Parmigianinos hat nur für die Erkenntnis des beeinflußten Künstlers, nicht für die Stilgeschichte Bedeutung.

Abb. 165. Grabmal Vittorias. Venedig, S. Zaccaria.

Werke von der Hand Parmigianinos besaß. Im Jahre 1558 erwarb er von Pittoni aus Vicenza ein Skizzenbuch Parmigianinos (»libretto di disegni«) und 1560 notierte er, ein Porträt von Parmigianino von Andrea Palladio gekauft zu haben*, das kleine Selbstporträt, das Valerio Belli besessen hatte.

Deutlicher als Traditionen, überzeugender als Sammlerinteressen aber sprechen Vittorias Werke für seinen Anschluß an den Stil Parmigianinos, zeigen die von ihm geschaffenen Gestalten die Formensprache des Manierismus. In Kleinbronzen und Marmorskulpturen Vittorias finden wir den Linienfluß, die schlanke Gestrecktheit, die geschmeidige und beherrschte Bewegung, den kleinen, würdevoll getragenen Kopf auf dem schlanken, etwas gedrehten Hals. Nicht auf Vittorias eigenhändige Werke bleibt diese Charakteristik beschränkt, andere Künstler in Venedig folgten ihm und führten seinen Stil weiter, so daß er in der Gegenwart verbreitet, in die Zukunft hinausgetragen wurde. Von gesicherten Werken seien sein eigenes Grabmal, das er zwischen 1600 und 1605 in S. Zaccaria schuf, mit den ebenso anmutigen wie charakteristischen Karyatiden und der weiblichen Gestalt auf dem Giebel (Abb. 165), sowie der Prophet in S. Guiliano in Venedig (Abb. 166) angeführt. Vittorias Initialen trägt der Bronze-Apoll im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Nr. 215), er ist überschlank und ungemein ruhig mit den fast ängstlich parallelgelegten Linien der Beine und Arme, letztere vom Ellbogen abwärts verschieden bewegt, und erinnert ebenso wie der Apollo von Gerolamo Campagnola (ebendort, Nr. 226, Bronze), der im Katalog als venezianischer Nachahmer des Sansovino bezeichnet wird, an die Jünglingsgestalten, die Parmigianino in seinen Handzeichnungen mit weichen und doch energischen Linien umriß und ihnen ihre anmutige Gestalt und die natürliche Eleganz des zwanglosen Stehens gab. In interessanter Weise zeigt die Statuette Johannes' des Täufers (ebendort Nr. 222, Bronze, Werkstatt des Vittoria) die Verschmelzung tintorettesker Kunst mit den so ganz anderen Tendenzen des Manierismus: eine Gestalt aus Tintorettos Geist erschaffen, aber anders gesehen, sozusagen nur empfangen und in eine andere Art, in die konsequent ausgeglichene, abrundende, stilisierende Form des Manierismus eingefügt. Noch deutlicher zeigen die weiblichen Gestalten Vittorias oder seines Kreises ihren Zusammen-

* A. Venturi, »L'Arte« 1908, XI, p. 471. Venturi weist bei dieser Gelegenheit auf die Verwandtschaft der Formengebung mit Parmigianino hin (»l'assottigliezze, l'allunghezze dei corpi delle figure del Vittoria«). Über das Skizzenbuch Parmigianinos ist mir nichts bekannt. Auch Planiscig verweist gelegentlich (Kunst und Kunsthandwerk XIX, p. 120) auf Vittorias Zusammenhang mit der Kunst Parmigianinos.

hang mit Parmigianino, die Judith-Bronzen (das beste Exemplar in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum*), die Victoria in Berlin (Nr. 227, Bronze), die Juno der Estensischen Sammlung und die herrliche Venus Marina des Wiener Kunsthistorischen Museums mahnen an jene schlankgegliederten, edelgeformten, leichtauftretenden Gestalten, deren uns Parmigianino eine solche Fülle in seinen Malereien und Zeichnungen hinterließ. Julius von Schlosser, der die letztere Bronze in seinen »Werken der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. h. Kaiserhauses« I, Wien 1910, abbildet — von der linken Seite gesehen auf Tafel XVIII, für uns wichtiger ist die Ansicht de Face (Abb. 168) — verweist bei dieser Gelegenheit auf die Eleganz Vittorias, »die fast schon an das von Venedig so vielfach abhängige französische Rokoko erinnert«. Dieser Hinweis ist wichtig, er enthält nicht weniger als die Erkenntnis, daß das Rokoko nicht nur aus der Barocke hervorging, sondern auch zum großen Teil aus dem Manierismus, der seine Kontinuität an mehr als einer Stelle bis zum klassizistischen Empire bewahrte. Auch Tietze-Conrat** empfindet diese Zusammenhänge, wenn sie über Alessandro Vittoria schreibt, daß sein Einfluß »für die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts ausschlaggebend war« — denn sie bemerkte vorher, daß Venedig keine barocke Plastik hervorgebracht habe und auf ihn noch sichtbar im 18. Jahrhundert zurückgegriffen werde, indem seine geschlossenen Kompositionen mit den zur Einfachheit stilisierten Silhouetten ein wesentliches Element der sich in Venedig schon früh im 18. Jahrhundert entwickelnden klassizisierenden Richtung bilden, die dann am Ende des Jahrhunderts in Canova ihren Höhepunkt erreichte. Den Stil Vittorias will Tietze-Conrat »als Parallelerscheinung zu Giovanni Bologna behandeln, als einen Künstler, der nordische Elemente und italienische Einflüsse zu einem persönlichen Stil verknüpft und in ähnlich charakteristischer Weise zu Michelangelo Stellung nimmt«. — Wenn Vittorias Einfluß auf die Kunst Venedigs stärker war, als der des ihm an künstlerischer Bedeutung überlegenen Sansovino, wenn nicht nur das 16. und 17. Jahrhundert seinen Bahnen folgt, sondern auch das 18. auf ihn zurückgreift, was unbedingt richtig ist mit der Erweiterung, daß das 18. Jahrhundert deshalb nicht nötig hat zurückzugreifen, weil eine stetige Weiterbildung dieser Art stattgefunden hatte — von »Zurückgreifen« zu sprechen, ist immer eine heikle Angelegenheit, da auch auf die allerwesentlichsten Erscheinungen der Kunst, auf die Antike, Michelangelo oder Rembrandt, nur dann »zurückgegriffen« wird, wenn die Empfänglichkeit dafür in der Linie der Entwicklung schon gegeben ist — beweist dies die Macht eines starken Stiles, in dem Vittoria nur ein Glied der Kette war, der diesen Stil von ihm bereichert und neugeformt einer daran weiterwirkenden Nachwelt überließ. Es ist nicht schwer, Vittorias Stil zu erklären; er ist nicht von der Kunst des Nordens, sondern nach Überwindung venezianischer Kunstauffassung, die,

* Abgebildet bei Planiscig »Randglossen zu Venedigs Bronzeplastik«, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. h. Kaiserhauses, XXXIV, p. 15, der die Figuren dem Tiziano Aspetti zuschreibt.

** »G. R. Donners Verhältnis zur italienischen Kunst«, Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1907.

soweit sie malerisch war, seinen Bedürfnissen als Plastiker, sofern sie michelangelesk-sansovinesk war, seinem künstlerischen Geschmack nicht entsprach, von der Kunst Parmigianinos beeinflußt, die ihn in beiden Hinsichten befriedigte, da sie seinen plastischen Sinn und sein Kompositionsgefühl anregte und seiner künstlerischen Anschauung und Absicht entgegenkam. So entstanden einheitlich gesehene, stilklare Werke, die ihrerseits zu verwandten Schöpfungen anregen konnten.

In der Entstehung seines Stiles ist Vittoria wohl keine Parallelerscheinung zu Giambologna, in ihrer Kunst und Wirkung aber vertreten beide Künstler dieselbe Richtung, in der Entwicklungslinie des Manierismus, die schließlich zum Empire führt. Die Stellungnahme zu Michelangelo ist die nämliche, denn auch Giambologna geht an der Kunst der Urgewalt vorüber, nicht ohne respektvoll diese und jene Einzelheit, ein Stellungsmotiv oder einen der berühmten Köpfe zu verwenden, aber ohne Auseinandersetzung mit ihrem Wesen und Inhalt. Michelangelo war es gewesen, der die Enge des Marmorblockes gesprengt und die Körper befreit und so jene Möglichkeit angebahnt hatte, das Technisch-Primäre der Skulptur, den Block, scheinbar zu überwinden, die Bernini bis an ihre weitesten Grenzen geführt hat. Es ist dies das Urproblem der Bildnerei und bedeutet für sie, was die Überwindung des Fehlens der dritten Dimension für die Malerei ist. Der Naturalismus des Quattrocento wie der der Barocke bahnte diese Wege, die Künstler des Manierismus und Klassizismus sind keine Bahnbrecher, ihre künstlerische Mission liegt auf anderem Gebiete. Wie Parmigianino nicht einen Raum darstellte, in dem der Porträtierte sich befand, sondern seiner Figur die Andeutung einer Umgebung beigab — fast nach dem Prinzip der Shakespearebühne — sind auch Vittorias und Giambolognas Statuen nur um ihrer selbst und nicht um der Relation zum Block willen entstanden, in dieser Weise das Problem umgehend, das die Barockkunst bewegte. Die großen allbekannten Werke Giambolognas in Florenz sprechen dieselbe Formensprache wie die Kleinbronzen; wie die Statuette des badenden Mädchens (Abb. 167), wie der Merkur oder die Gestalten der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen oder des Silberreliefs im Wiener Museum (abgeb. Schlosser, a. a. O., Tafel 29) zeigen sie die Prinzipien und den Formwillen des Manierismus und die deutlichste Verwandtschaft mit Parmigianino, ohne eine Spur von Nachahmung oder auch nur Nachempfindung zu verraten. So scheint es mir, daß sich Giovanni da Bolognas Stil nun doch erklären läßt: in Vorwurf und Komposition stärker an die antike Skulptur angelehnt als andere gleichzeitige Künstler, formt er seine Gestalten und Gruppen in der linearen, schlankbeweglichen und doch ruhig stilisierenden Art des Manierismus. Hierfür sind die Bronzen von seiner Hand ebenso maßgebend wie solche, die nach seinen plastischen oder gezeichneten Entwürfen von Schülerhand ausgeführt wurden, zeigen sie doch den Stil ebensosehr wie die großen Werke, denn der Stil ist stärker als die ausführende Hand und Kopien späterer Generationen verraten oft gegen ihre Absicht das Allgemeingiltige der Kunst des Vorbildes. Giambolognas Abwandlung des manieristischen Stiles war individuell und kräftig, so daß sie zu einer eigenen Art wurde, die unverkennbar den Meister offenbart und in seinen Schülern fortzeugend wirkt.

Ammanati

Der Brunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz des Bartolomeo Ammanati — er war Sieger in der Konkurrenz um dieses Werk, an der sich auch Giovanni da Bologna und Cellini beteiligt hatten, geblieben — zeigt in seinem Figurenschmuck eine Reininkarnation jenes

n bei Giambolognas Kunst nachzuweisen versuchte. Ammanati,
nz, sodann bei Jacopo Sansovino in Venedig gearbeitet, nochmals
los Kunst auseinandergesetzt und sodann wieder in Venedig
reifen Hauptwerk die Synthese aus diesen Einflüssen und An-
eleganten Anmut des Manierismus die die terribilità Michel-

i aus Perugia. Auch bei ihm kreuzen sich manieristische Formen
ngelos, aber die Resultante dieser Kräfte erinnert bei ihm mehr
der Giambologna, Cellini und Ammanati. Eine wenig stilisierte,
elangelos Geist in irdische Gefäße gefangen, etwas Wasser zu
sen. — Dieselbe Art, die ich in der Malerei als »Michelangelo-

nen Giambolognas verwandt, sein Stil, der keine Nachahmung
den gegebenen Grundlagen und schließt ihn als hocherfreu-
ressanten Meister der Gruppe der manieristischen Plastiker
Ilgs (Jahrbuch der Samml. des A. h. Kaiserhauses I), besitzen
ld (»Adriaen de Vries«, Leipzig 1899), die sich gründlich und aus-
ndersetzt. Weder sein Geburts- noch Todesjahr ist festgestellt,
logna gearbeitet und was für Werke er dort geschaffen, liegt
n Einfluß so stark und Werke Adriaens mit ihnen so deutlich
ei Giambologna nicht bezweifelt werden kann. Wir wissen —
nd nicht durch ein erhaltenes Werk — daß de Vries im Jahre
von Savoyen stand, und zwar als fertiger, selbständiger Künstler.
n Brunnen in Augsburg, der Merkurbrunnen wurde 1599, der
02 vollendet. Trotz Verwandtschaft mit den Werken seines
rkulesbrunnen ein importantes und selbständiges Meisterwerk
gewandelten Stil hindurch, der sich in mancher Beziehung nun
nem Ursprung, erblicken wir aber doch das Vorbild, wir finden
s in den Najaden wieder. Eine der Najaden stützt den rechten
abwärts das schlanke Bein sich gerade ausstreckt, so daß die
, und zeigt mit ihrem »Collo lungo« und den zarten und kräftigen
en Goujons und Pilons den vornehm-lieblichen, unendlich reiz-
en Weibes, die schönste Blüte, die der manieristische Stil her-
en Reliefarbeit, die der Harnisch der Büste Rudolfs II. (im Kunst-
bb. 169), bewundern wir diese weiblichen Gestalten, die in dem
geistvoll wirken. Die zahllosen Details und das überreiche Dekor
übergeschlagenen Kragen verhelfen dem Kopf des Kaisers, der mit
erstaunlichem Realismus und gewiß stärkster Porträtähnlichkeit gebildet ist, zu mächtiger Wirkung; das Werk ist abgerundet und ohne eine Spur von Unruhe künstlerisch zur Einheit abgeschlossen. Die Büste ist auf der Rückseite signiert und datiert (1607), sie stellt also den Kaiser im 55. Lebensjahre vor. Es erscheint fast überflüssig, bei den dekorativen Gestalten dieser Harnische auf die analogen Stilmerkmale mit Giambologna hinzuweisen, aber betont sei, daß diese beiden Werke auch deshalb hervorragende Beispiele der manieristischen Richtung sind, weil ihre Unmenge Beiwerks trotz ungemein exakter, gründlicher und sauberer Ausführung dem Hauptakzent des Werkes völlig untergeordnet ist, was wir als eines der Hauptkriterien manieristischen Stiles schon bei Parmigianino kennen lernten.

Nach seiner ausführlichen Darlegung von Adriaens Werken, die er mit wenigen, aber guten Tafeln nach den unbekannteren versah, setzt sich Buchwald im Schlußkapitel mit der künstlerischen Persönlichkeit de Vries' im allgemeinen auseinander. Sein in der Tradition wurzelnder Widerwille gegen manieristische Kunst spricht Adriaen die Künstlerindividualität ab, indem er anscheinend Individualität mit Genialität verwechselt. Wäre Konsequenz in diesen Anschauungen, die immer wieder bei Werken, deren Ziel und Gehalt die Darstellung des Schönen ist, die Innerlichkeit suchen,

Abb. 169. Adriaen de Vries, Büste Kaiser Rudolfs II. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 170. Spranger, hl. Familie. Braunschweig, Gemäldegalerie.

so kämen sie zu der Negierung fast aller Kunst romanischen Ursprunges von der Antike bis Tiepolo. Doch ist es ein Übereinkommen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, hier strenge Unterscheidungen zu machen, und während Raffaels Madonnen alle Tugenden des deutschen Weibes zugebilligt werden, gilt dies für jene Künstler nicht, die das Stigma des Manierismus tragen, wenn auch nicht die geringste Nachricht darüber zu uns gedrungen ist, daß die sicher maßgebenderen Zeitgenossen einen derartigen Unterschied in ihren Andachtsbildern empfunden hätten.

Adriaen de Vries war 1593 an den Hof Rudolfs II. gekommen und damit in einen Kreis manieristischer Künstler, in dessen Mittelpunkt Rudolfs vielseitige Kunstinteressen und seine starke Vorliebe für Parmigianino standen. Von einem Relief Adrians in Windsor steht fest, was von dem bedeutenderen Stück im Kunsthistorischen Museum, »die Einnahme von Raab«, nur vermutet wird, daß es nach einer Handzeichnung Sprangers entstanden ist. Und so ergeben sich wieder äußere Verbindungen, wo der Augenschein die geistigen Zusammenhänge enthüllte. Denn Spranger hat sich direkt an der Kunst Parmigianinos gebildet. Schon Carel van Mander (Floerke II, p. 133) sagt, »er kopierte auf blauem Papier die Stiche nach Parmigianino und Floris um deren geistreicher Auffassung willen«. Nach einigen Versuchen bei verschiedenen Meistern — sein Weg hatte ihn auch nach Paris geführt — landete er in Parma bei Bernardino Gatti, genannt il Sojaro, der seit 1560 in der Steccata malte. Mehr der historischen Nachrichten brauchten wir wohl nicht zur Erhärtung dessen, was der Augenschein lehrt. Nicht Correggio hat Spranger in seinen Bann gezogen, sondern der Geist, der die Dekoration der Steccata erfunden und weit über die irdische Laufbahn hinaus dort gewirkt, hatte den Maler aus dem Norden fasziniert und seiner Kunst Anschauung und Richtung gegeben. Der Dom und S. Giovanni waren ihm von geringerer Bedeutung gewesen als die Stätte der Arbeit seines Brotherrn, dieser Enklave in der Stadt Correggios, an der trotz des großen Meisters eine andere, von ihm verschiedene Kunst wenige Jahre nach seinem Tode schon in voller Blüte stand. In allen Werken Sprangers finden wir diesen überwältigenden Einfluß Parmigianinos in der Komposition wie in der Behandlung der Frauenakte, der Köpfe und Wendungen. So tauchen auf dem Frühwerk, einem Johannesmartyrium in Rom in S. Giovanni a Porta Latina, die beiden Halbfiguren auf, die so oft bei Parmigianino sozusagen außerhalb der Handlung stehen, der eine mit dem Helm auf dem Kopf ist scharf ins Profil gestellt, die ausgestreckte Hand weist ins Bild hinein, die zweite Gestalt mit nackten Schultern ist ganz vom Rücken gesehen (abgebildet bei Diez, »Der Hofmaler Bartholomäus Spranger«, Jahrbuch der Samml. des A. h. Kaiserhauses XXVIII). Auf der »heiligen Familie« der Braunschweiger Gemäldegalerie (Nr. 57, Abb. 170) befindet sich die Madonna in Halbfigur diagonal in die Bildfläche gestellt, das Jesuskind mit dem aufgestützten Arm umfangend, das eifrig nach Früchten auf einer Schüssel greift, die ihm vom Giovannino dargeboten wird, und sie erinnert im Typus des

länglich-schmalen Kopfes, der kräftigen, aber elastisch-biegsamen Hand, mit dem Blick aus gesenkten Augenlidern und dem Schimmer eines Lächelns in den leicht vertieften Mundwinkeln an Parmigianinos frühere Werke, etwa bis zum Abschluß seiner Studienjahre in Rom. Wie dieser liebte es Spranger stets, das zarte Geringel gewichtloser Lokken, die Feinheiten eines perlengeschmückten Kopfputzes und die kunstvolle Arbeit einer Gemme darzustellen. — Von den zahlreichen Bildern, die dank Kaiser Rudolfs künstlerischem Geschmack das Wiener Museum von Spranger besitzt, sei noch der »Sieg der Weisheit über die Unwissenheit« (Nr. 1503, Lw. 1·63 × 1·17 m, Abb. 171) hervorgehoben, ein Werk, das mit der Anordnung der Halbfiguren am untern Bildrand kompositionell ebenso stark an Parmigianino gemahnt, wie in den einzelnen Gesichtstypen und in der Proportionierung der schlanken und doch kräftigen, mit solidester Technik gemalten Frauenakte. Das Kolorit Sprangers ist etwas dunkler als das Parmigianinos, seine lichten Akte erglänzen zwischen metallisch-schillerndem, tiefem Blau, Rot — Braun und schwärzlichem Grün. Auch in Sprangers vielfigurigen Kompositionen gibt sich das Vorbild zu erkennen, es finden sich die geläufigen Typen in ihrer Haltung und ihren charakteristischen Wendungen immer wieder. Als Beispiel sei auf einen Stich des Goltzius nach Spranger, »Die Hochzeit der Psyche« und auf ein Bild der Schleißheimer Galerie »Apollo, Midas und Marsyas« hingewiesen. (Beide abgebildet bei Diez, a. a. O.)

Abb. 171. Spranger, Sieg der Weisheit. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Diez weist gleich zu Anfang seiner Arbeit auf Sprangers Zusammenhänge mit Parmigianino und dadurch mit dem Manierismus hin; wenn ich mit manchem, z. B. mit seiner Auffassung von dem Verhältnis Bedolis (den er Mazzola nennt), Anselmis und Gandinis zu Correggio, deren Kunst die des Vorbildes leer und posenhaft wiedergeben soll, auch durchaus nicht übereinstimme, muß ich betonen, daß Diez Parmigianinos Bedeutung für den Manierismus erkannt hat. Er sagt (p. 101) »Schulemachend blieb jedoch der kräftigere Parmigianino, dessen Stil vor allem auch die Zuccari in Rom sich aneigneten und die Maler in Fontainebleau imitierten, so daß er als Seele jenes Stiles gelten muß, den wir den manieristischen zu nennen pflegen«. Mit der Zusammenfassung am Schlusse, betitelt »der Manierismus und Sprangers Stil«, verschließt er sich aber den Folgen der Erkenntnis von Parmigianinos Stellung und Bedeutung für den manieristischen Stil und verfällt in die alte Gewohnheit, den Manierismus als bewußte Nachahmung der großen Meister, Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian, Tintoretto aufzufassen, wie sich dies bei Lomazzo literarisch verdichtet hatte, nur will er Parmigianinos besondere Bedeutung im Fresko sehen, an dessen Stelle bei der manieristischen Strömung im Norden die Teppiche getreten seien. Im Zusammenhang mit Spranger erörtert er

Abb. 172. Hans von Aachen, Judith. Wien, Privatbesitz.

dann als ein weiteres Merkmal des Stiles, die Neigung zum Erotisch-Lüsternen — gewiß kein allgemeines Charakteristikon des Stiles! Daß Diez von einem zwar so außerordentlich interessanten und qualitativ hochstehenden, für den Stil aber doch nicht Epoche machenden Künstler, wie es Spranger ist, zur Beurteilung des Manierismus kam, erklärt gewiß seine nicht konsequente und etwas schiefe Auffassung des Stiles trotz der richtigen Erkenntnis von der Quelle desselben. Denn nur von dieser Quelle ausgehend, kann man der qualitativen und quantitativen Bedeutung der manieristischen Strömung gerecht werden.

In seinen »Ausführungen über Karel van Manders Haarlemer Akademie« (Monatsheft für Kunstwissenschaft, August 1918) spricht Hirschmann von dem Einfluß Parmigianinos, den Spranger auf Goltzius und Cornelisz van Haarlem weitergegeben habe, will aber gleichzeitig eine bewußte Opposition dagegen in hypergedrungenen Formen und übergewaltigen Muskeln erkennen. Die einfachere Auffassung, daß bei diesen Künstlern Michelangelo stärker gewirkt als der durch Spranger abgeschwächte Parmigianino, bedarf wohl keines umständlichen Beweises.

Die Hofmaler Rudolfs II. zeigen eine gewisse Stilverwandtschaft, die nur zu natürlich ist, denn der Geschmack einer ausgeprägten Persönlichkeit hatte sie zusammengeführt und dieselben Werke der italienischen Großmeister waren es, die sie täglich zu sehen bekamen oder im Auftrage des Kaisers auch selbst erwarben. Trotz manches Skurrilen, Sonderbaren, zu dessen Verständnis uns heute wohl der Schlüssel fehlt, steht Rudolf II. als Sammler von ganz besonderen künstlerischen Anlagen vor uns. Ihm hatte das Schicksal keinen Raffael oder Michelangelo zugeführt, die er nur mehr oder weniger selbständig schalten und walten lassen mußte, um einer staunenden Nachwelt als großer Mäzen zu erscheinen, sondern Rudolf wählte selbst die Künstler, die ihm die Zeit und Gelegenheit bieten konnte, und eher gab er ihnen Ziel und Richtung, also den Stil, durch die Auswahl seiner Sammlertätigkeit, als daß sie ihm ihren Geschmack und ihre Kunstart aufgezwungen hätten. Er war unendlich vielseitig auch in seinen rein künstlerischen Interessen — italienische Renaissancegemälde, Dürer und Lucas van Leyden suchte er ebenso eifrig wie Giambolognas Bronzen — und in seiner Liebe zu den Objekten, in dem Eifer und der Umsicht der Erwerbung ein idealer Sammler. Und in kleinerem Maß trat an seinem Hof ein, was wir unter Franz I. von Frankreich in Fontainebleau gesehen, es bildet sich ein Kreis von Künstlern mit verwandtem Stil, eine Art Schule, die in diesen beiden Fällen eine wichtige Etappe des manieristischen Stiles ist.

von
en

In Hans von Aachen will Peltzer (»Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit«, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. h. Kaiserhauses XXX) den »wichtigsten Faktor der sogenannten Rudolfinischen Kunst« sehen, eine nicht weiter berechtigte Auffassung, da Hans von Aachen die andern Hofmaler keineswegs überragt, ihnen in mancher Beziehung vielleicht

Abb. 173. Heinz, Diana und Aktäon. Wien, Kunsthistorisches Museum.

sogar nachsteht. Er verbindet in merkwürdiger Weise zwei verschiedene Richtungen, sprunghaft und nicht etwa entwicklungsgemäß finden sich neben seinen Allegorien und Mythologien, die rein manieristischen Charakter tragen, und seinen Heiligendarstellungen, denen auch venezianische und barocke Elemente beigemischt sind, realistische Bauerndarstellungen in der Art der Brueghel und des Pieter Aertsen. Dieser ausgeprägte Eklektizismus verrät einen starken Mangel an eigener Persönlichkeit, denn andere Künstler werden zwar auch beeinflußt, aber in der Regel nur von einer Art Kunst, die eben ihrer Veranlagung und Anschauung adäquat ist, von Künstlern, mit denen sie Wahlverwandtschaft besitzen, während Hans von Aachens So-und-auch-anders-Können eben nur ein anpassungsfähiges Talent verrät. Immerhin sind seine Werke meist interessant und von guter Qualität und von besonderer Bedeutung erscheint uns seine Zusammenarbeit mit Plastikern dieses Kunstkreises, wie wir es auch bei Spranger gesehen. Eine hochinteressante Zeichnung, ein Entwurf seiner Hand zu dem Herkulesbrunnen Adriaen de Vries' in Augsburg aus dem Jahre 1602 (abgebildet Peltzer a. a. O., siehe auch Buchwald a. a. O.) ist ein neuerlicher Beweis für die Vielseitigkeit dieses produktiven Künstlers, der auch noch Porträtist und Einkäufer des Kaisers war. Hans von Aachens erfreulichste Werke sind die mythologischen und religiösen Darstellungen, in denen er seinen Frauengestalten die Anmut der Manieristen und den in ihrer Ruhe erfreulichen Kompositionen lichte und angenehme Farben gibt. Ein bisher unbekanntes Bild dieser Art findet sich im Wiener Privatbesitz (Abb. 172)*, »Judith mit dem Haupt

* Professor Fröhlich, Wien, Leinwand, 120 × 85 cm.

des Holofernes«, zu dem sich ein Entwurf, eine Federzeichnung im Dresdener königlichen Kupferstichkabinett erhalten hat, die Peltzer abbildete (a. a. O., Fig. 31). Die Komposition dieses Bildes geht auf Parmigianinos Radierung des gleichen Sujets zurück (Abb. 65), wie die starken Übereinstimmungen der Hauptlinien, der Zusammenstellung der beiden Gestalten, das Zelt mit der Faltenanordnung und die identische Haltung und Bewegung der Arme beweisen. Und während die Formen des Frauenkörpers robuster sind, der Aufblick sentimentaler, aber ausdrucksärmer ist als auf Francescos Darstellungen, herrscht in der hingebend exakten Art der Wiedergabe des reichlichen und geschmackvollen Schmuckes Geist vom Geiste Parmigianinos.

Josef Heinz war am 1. Jänner 1591 zum Hofmaler Rudolfs II. ernannt worden und der erste Auftrag, den er für den Kaiser auszuführen hatte, war eine Kopie von Parmigianinos bogenschnitzendem Amor. Gemälde, die vor dieser Zeit entstanden sein könnten, sind nicht bekanntgeworden; Haendcke (»Josef Heinz«, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. h. Kaiserhauses XV) erwähnt nur die beiden Handzeichnungen in der Albertina, deren eine nach Polidoro da Caravaggio, die andere nach dem Heliodorfresko gezeichnet ist. Doch bietet die Kopie des Bogenschnitzers auf der Rückseite ein eigenes Bild von Heinz »die Burg der Liebe«, eine romantische Landschaft mit den kleinen Figürchen der Venus und des Amor im Vordergrunde links (abgebildet a. a. O., Tafel II). Es sind nur wenige Werke von Heinz bekannt, das Œuvre, das Haendcke zusammenbrachte, ist mager — auch war er auf seinen Helden nicht gut zu sprechen; mit Grauen schildert er, wie nach dem Tode Holbeins der Manierismus auch Basel, wo der Meister gewirkt und Bock seiner Tradition folgte, zu umklammern begann. Dieser Auffassung entspricht seine relative Hochschätzung der ruhenden Venus (Wien, Kunsthistorisches Museum Nr. 1516), da er in diesem Werk eine Art Wettkampf mit den berühmten liegenden Venusgestalten der großen Venezianer sieht. Unendlich reizvoller, künstlerisch höherstehend scheinen mir seine kleinen Bilder, deren allergelungenstes »Diana und Aktäon« ist (Abb. 173)*. Dieses köstliche Werk allein, voll malerischer und kompositioneller Qualitäten, voller Leben, Licht und Farbe könnte verlocken, den Wegen dieses Künstlers zu folgen, auf denen sich noch viele solcher Perlen finden lassen müßten, Bilder, denen nichts zu erstrangigen Kunstwerken fehlt als die Anerkennung und der große Name.

* * *

Im Anschluß an die Besprechung dieser nordischen Künstler sei auch mit einigen Worten der sogenannten niederländischen Romanisten gedacht. Es ist unverkennbar, daß ihr aus den verschiedensten italienischen Ingredienzien gebauter Mischstil auch manieristische Stilelemente aufweist (so namentlich Jan Massys, Floris, Bloemaert in seinen Frühwerken); wie hätten auch die schönheitsdürstenden Künstler des Nordens an den Werken dieses Stiles vorbeigehen können? Aber der Stil ihrer Werke — eben die romanistische Richtung ihrer Kunst — ist doch vor allem eine Vermischung der diversen südlichen Formelemente mit dem nordischen Grundstoff, eine Synthese, der wir zahlreiche Kunstwerke des romanisierenden Stils verdanken, Kunstwerke von höchster Eigenart und apartestem Reiz, voll leidenschaftlichen Suchens und köstlichen Mißverstehens — — aber keine Werke des manieristischen Stils.

* Wien, Kunsthistorisches Museum Nr. 1521, Kupfer, 40 × 49 cm, monogrammiert.

IV. NÜRNBERG – DEUTSCHES KUNSTGEWERBE – MÜNCHEN.

Doch es gab mehr als eine Stelle, an der der italienische Manierismus in das deutsche Kunstleben eindrang; wie er nach Prag gekommen, so bürgerte er sich in Nürnberg ein und erblühte am Hof der bayrischen Herzöge in München. Der Boden war ihm bereitet, denn eine gewisse Übersättigung an der heimatlich-deutschen, naturalistischen Kunst mußte sich fühlbar machen, als sie, ohne sich weiter zu erneuern, ihren Höhepunkt überschritten hatte. Das Werk, das diese Richtung krönte und auch in seinem absoluten Wert zu den Höchstleistungen aller Epochen und Stile gezählt werden muß, ist das Sebaldusgrab Peter Vischers und die Unmöglichkeit, in dieser Art Höheres zu leisten, ja auch nur das gleiche Niveau zu erreichen, ohne sich anzulehnen und nachzuahmen, muß seinen Söhnen fühlbar gewesen sein. Peter Vischer der Jüngere erscheint ein wenig schwankend im Stil, zwischen dem Italianismus und der väterlichen Überlieferung pendelnd, Hans Vischer aber schafft neue Kunst, indem er antikisiert. Pankraz Labenwolfs Berühmtheit ist noch untrennbar verknüpft mit seinem allbeliebten und ungemein populären Gänsemännchen, sein Sohn Georg schuf Monumentalbrunnen mit italianisierendem Figurenschmuck. Von einer Generation zur nächsten erfolgte diese gründliche Umwandlung, die von der doktrinären deutschen Kunstgeschichtsschreibung nachdrücklichst bedauert wird. Bode ging in der Verurteilung dieser Epoche sehr weit (»Geschichte der deutschen Plastik«, 1885), er nennt sie die Zeit des tiefsten Verfalls und möchte das, was Fremde damals auf deutschem Boden geschaffen, überhaupt aus dem Bereiche deutscher Kunst verweisen. Wir wundern uns nicht, wenn die Handbücher diese Anschauung nicht revidierten, sondern Bodes Axiomen treu blieben; erstaunlicher ist es, wenn auch ein Spezialbearbeiter eines Künstlers der manieristischen Gruppe, Buchwald, der Adriaen de Vries eine Monographie widmete (s. o.), diese Ansichten festhielt, und die Bedeutung der italianisierenden Künstler und ihres Stiles übersah, so daß er seine Ausführungen mit den Worten schloß, daß die Bildhauer der Wende des 16. Jahrhunderts nur eine Episode in der Geschichte der deutschen Plastik gewesen wären. Es scheint viel, von dem kunsthistorischen Beurteiler zu verlangen, er möge sich vorstellen, was für Werke entstanden wären, wenn jener starke italianisierende Zug nicht eingesetzt hätte. Doch liegt es gerade hier nahe, sich diese Frage vorzulegen und sie auch zu beantworten. Mir scheint es, daß über das »Gänsemännchen« hinaus damals nur eine genrehafte Kunstübung möglich gewesen wäre, etwa eine analoge Entwicklung in der Plastik wie die Genre- und Bauernmalerei der Holländer im 17. Jahrhundert, und ich bin ketzerisch genug zu behaupten, daß es ein günstiges Geschick war, das die deutsche Kunst davor bewahrt hat, unzählige pfeifenrauchende, hockende, sich prügelnde und allerlei andere scherzhafte und nicht immer appetitliche Dinge verrichtende Bauern in Bronze gegossen der kunstliebenden Nachwelt zu hinterlassen. Die neue Generation wandte sich vom Naturalismus ihrer Väter ab, es genügte ihnen nicht mehr, schlicht darzustellen, was sie täglich sahen — schließlich konnte man das auch schon hinlänglich — sie wollten Werke einer anderen fremden und neuen Schönheit schaffen von edelruhiger Formvollendung und importanter Monumentalität. Die alte Sehnsucht des Nordens, in Goethes Wort »das Land der Griechen mit der Seele suchend«, für alle Zeiten gültig gefaßt, ließ Werke von großer Kunst erstehen, geschlossen und klar im Stil,

die zusammen eine künstlerische Evolution bilden und weit entfernt, nur eine Episode zu bedeuten, eine Etappe, eine qualitätsreiche und wichtige Stilphase in der Entwicklung der deutschen Kunst bedeuten. Hier aber setzt neuerdings Widerspruch ein, denn es wird dem manieristischen Stil das Recht, sich »deutsch« zu nennen, abgesprochen, da er von Niederländern, deren Kunst sich in Italien gebildet hatte, auf deutschem Boden ausgeübt, ein Fremdkörper in der einheimischen Kunstübung gewesen sei. Gegen diese Auffassung gibt es gewichtige Einwände, vor allem den, daß eine große Anzahl der bedeutendsten Künstler dieser Richtung Deutsche waren; Heinz, Hans von Aachen am Hofe Rudolfs II., Georg Labenwolf, Hans Vischer, Benedikt Wurzelbauer in Nürnberg, die Goldschmiede- und Töpferfamilien in Nürnberg, Kreussen und anderen Städten sind nur Beispiele aus der Fülle. Der zweite wichtige Einwand ist der, daß es keine Zufälle in einer so starken, an mehreren Stellen fast gleichzeitig auftretenden Entwicklung gibt. Wenn in drei deutschen Städten, Nürnberg, München, Prag — und wir müssen das Prag Rudolfs II. kulturell als deutsche Stadt auffassen — sich derselbe eingewanderte Stil festsetzt, Wurzel schlägt und sich weiterbildet, so geschieht dies, weil analoge Anschauung und verwandte Auffassung schon vorhanden waren, und erst diese Aufnahmsbereitschaft ermöglichte die Blüte einer reichen Produktion. Diesen Boden für den Manierismus hatte die natürliche Reaktion auf den weit zurückreichenden Naturalismus oberdeutscher Kunst geschaffen, die Künstler brachen bewußt mit diesem überkommenen Stil, wenn sie die neuartigen, italianisierenden Werke schufen. In den Niederlanden, wo der italienische Einfluß schon früher eingedrungen war, sehen wir italienisch-klassische Formen und Motive auf die nordische Grundform mit dem Resultate gepfropft, daß teils anmutige, teils sonderbar amüsante Mischwerke daraus entstanden, aber wie schon erwähnt, keine Werke des manieristischen Stiles. Gerne sei zugegeben, daß es nationalem Empfinden schwer sein muß, sie als niederländische Kunst voll zu nehmen, während der italianisierende Manierismus in Prag, Nürnberg und München einem bestimmten Kunstwollen entsprang, und da er sich nach Ausschaltung des mit ihm nicht verschmelzbaren naturalistischen Stiles einheitlich entwickelte, zu einer Stilstufe in der deutschen Kunst wurde. Es zeigt sich in der Beurteilung der manieristischen Künstler in Deutschland der Unterschied in der Bewertung solcher Erscheinungen in der deutschen Wissenschaft und in der französischen, der es nie einfiel, die Schule von Fontainebleau nicht als eine Ruhmestat französischen Geistes und eine Blüte französischer Kunst aufzufassen, weil zwei Italiener diese Schule inauguriert und sie in summa aus weit mehr Ausländern, Italienern und Niederländern bestanden hatte als aus Franzosen. Aber Frankreichs König hatte jene beiden ersten Künstler aus Italien berufen und durch seine Aufträge Anstoß zu ihren Werken gegeben, Frankreichs Boden weitere Künstler angelockt und von diesen befruchtet eine eigene Kunst hervorgebracht, einen neuen Stil, den es sonst nirgends gab, den man also mit vollem Recht als französische Kunst auffassen konnte. Doch wollen wir uns dasselbe Recht nehmen und die Kunst, die in ähnlicher Weise in Deutschland entstand, für uns beanspruchen und nur eine den Kern der Sache treffende Namensänderung vornehmen, indem wir den nichtssagenden, weil unvorstellbaren Begriff »Deutsche Renaissance«, durch den Ausdruck »Deutscher Manierismus« ersetzen. Zur Renaissance- respektive Hochrenaissancekunst konnten die Deutschen gar kein Verhältnis haben, es gab in Malerei und Plastik keine Form, keine Auffassung, in der sich die Kunst Raffaels und Michelangelos verankern konnte, keine Architektur, an die Elemente italienischer Baukunst anzuschließen waren; der Einfluß der italienischen Kunst äußert sich überall — man mag Dürer, Pacher oder Holbein heranziehen — nur in gewissen, ganz allgemeinen Faktoren, in einem Weicherwerden der deutschen Ecken und Kanten, in dem Streben nach Monumentalität und in einer Bereicherung der Motive und Darstellungsmöglichkeiten. Der Kern der Kunst, der realistische Naturalismus, blieb unberührt, bis die Sehnsucht nach dem Neuen, der die Kunst stets ihr Fortschreiten verdankt, indem diese Sehnsucht den Kontrast zum Bisherigen gebiert, zu stark wurde, neuerdings eine idealistische Kunst verlangte und mit der Erinnerung an die Gotik, der idealistischen Kunst der Vergangenheit, den Boden zur Aufnahme des Manierismus bereitete. Wer die langen, geschwungenen Gestalten der Spätgotik gewohnt war, den konnten die schmalen überlangen Figuren Parmigianinos und seiner Nachahmer nicht schrecken, und wanden sie sich ein wenig im preziösen Schreiten und Greifen, so wurden sie den deutschen Künstlern erst ganz vertraut. Der französische Manierismus hat sich

mehr an das Klassisch-Ruhige und an das Antikisch-Graziös-Heitere gehalten, an die Harmonie der Form, die aus den Werken des Manierismus strömt, an den Stätten deutscher Gotik war es mehr die Verlängerung und Idealisierung der Form, die der künstlerischen Sehnsucht der Zeit entsprach.

Der sogenannte Rudolfinische Kunstkreis war eine jener künstlichen, sozusagen auf Befehl eines Mannes entstandenen blühenden Schulen, wie sie zu allen Zeiten, in allen Ländern vorkamen; so hatte Sixtus IV. auf einen Schlag Rom zum Zentrum italienischer Malerei gemacht, als er die Künstler aus den verschiedensten Städten zur Ausmalung der Sixtina berief, so hatte Franz I. von Frankreich die Schule von Fontainebleau ins Leben gerufen; in Nürnberg aber lagen die Dinge anders. Eine große, umfassende, das gesamte Bürgertum interessierende Kunstübung baute sich von Generation zu Generation weiter, sie blieb in den einzelnen Familien, kam vom Vater auf den Sohn und Enkel und war konservativer in ihrer Vererbung auf die Ausübenden als in der Form, die diese ihr gaben. Peter Vischer mit seinem Sebaldusgrab zeigt uns die letzte und höchste Stufe deutscher naturalistischer Kunst, jener Art, die allein als deutsch anerkannt zu werden pflegt, in der weiter zu arbeiten aber schon seinen Söhnen unmöglich war, wollten sie sich nicht jeder eigenen Äußerung enthalten und etwas anderes als Wiederholungen schon vorhandener Werke geben. Peter Vischer der Jüngere, der 1528 starb, zeigt einen Mischstil, Versuche, die geläufigen Typen edler zu gestalten, zu »verschönern«, aber er wurzelte noch vollständig im Naturalismus, es war ihm nicht Zeit gegeben, den alten Stil durch einen neuen zu überwinden. Nichts kann dies deutlicher erweisen, als die weiblichen Gestalten der beiden Tintenfässer des Ashmolean-Museums zu Oxford (Bode, Preußisches Jahrbuch, Bd. 29, Abb. 2 und 3); gedrungene, breite Körper, plump im Bau und grob in den Gliedern, aber gerundet in den Fleischpartien, fast weich ohne Querfalten im Bauch, ohne sichtbare Schlüsselbeine; auf die Grundanschauung nordisch-realistischer Kunst italienisches Gefühl für Form gepfropft, eine noch unverarbeitete Addition verschiedener Werte, keine Synthese, kein einheitlicher Stil.

Bode schätzt ihn gerade um dieser Eigenheit willen mehr als seinen Bruder Hans; denn trotz der ausführlichen Erklärung des italienischen Einflusses, der über Jacopo dei Barbaris Stiche und die Zeichnungen Hermann Vischers, des frühverstorbenen Bruders, kam (und sich z. B. in der Plakette von »Orpheus und Eurydike« deutlich als Anlehnung an Palma Vecchios »Adam und Eva« in Braunschweig offenbart), sieht Bode in der Kunst Peters des Jüngeren noch die »gute alte Art«, während Hans Vischers Werke von der italienischen Kunst stärker und in weniger günstiger Weise beeinflußt seien. Ich sehe in Peter Vischer des Jüngeren Werken etwas dem Mischstil der niederländischen Romanisten Analoges. Hans Vischers Werke aber sind aus einer anderen Auffassung entstanden, ihr künstlerisches Ziel ist ein neues gegenüber dem Kunstwollen von Vater und Bruder, nicht mehr Genauigkeit und Ausdruck, sondern harmonische Form, Schönheit und Ausgeglichenheit. Der berühmte bogenschießende Apoll im Rathaus zu Nürnberg ist das Werk einer anderen Zeit und anderen Kunst, einer antikisierend-italianisierenden; aber nichts Störend-Eklektisches haftet Hans Vischer an, sein Gefühl für die antike Form war so stark und seine Unabhängigkeit von der ihm vorausgehenden deutschen Kunst so groß, daß er ähnlich wie die italienischen Künstler des Rinascimento ein neues Werk mit Benützung einer berühmten Antike schaffen konnte, dem nichts von einer Kopie anhaftete. Groß gesehen, einheitlich und klar, dabei von einer eleganten Anmut ist dieses im Verhältnis zu der Basis mit den Delphinen und Putten ganz wundervoll ponderierte Werk. Der »Schreitende Jüngling«, eine Bronze im Wiener Kunsthistorischen Museum, hat den Fuß leicht vorgesetzt, die Hand ist erhoben, um den (jetzt fehlenden) Speer zu halten, der Kopf ist nach rechts gewendet, so daß die Brust etwas seitlich gedreht ist. Diese Bewegungen zusammen, so unbeträchtlich sie im einzelnen sind, erzeugen die eigenartige Belebtheit der Figur, die an die antikisierenden Werke italienischer Künstler erinnert. Das Werk wirkt anmutig und doch gewichtiger als antike Epheben und ist von einer unschweren, liebenswürdigen Monumentalität, die wir in der vorangehenden deutschen Kunst nicht finden. Diese beiden Werke zeigen Ansätze zu einem neuen deutschen Stil, der, von der italienischen Kunst befruchtet, sich in drei deutschen Kunstzentren auswirkte.

Wie bei Vischer — doch verschoben um fast drei Dezennien — zeigt sich auch bei den Labenwolf in Vater und Sohn der Gegensatz einer neuen Kunst zur althergebrachten. Denn während

Pankraz Labenwolf noch mit dem einfachen Brunnen im Rathaus zu Nürnberg (1557) und dem berühmten »Gänsemännchen« an Hans Vischer und der neuen Strömung vorübergegangen war und sich an das Vorbild des alten Peter Vischer gehalten hatte, steht Georg Labenwolf auf dem Boden der neuen Kunst in deutschen Landen. Von seinem Hauptwerk, dem großen Brunnen, den er 1585 für Schloß Kronberg in Kopenhagen über Auftrag Friedrichs II. von Dänemark vollendet hatte, haben sich nur Abbildungen erhalten, doch befindet sich ein kleiner, einfacher Brunnen jenes großen italianisierenden Stiles von ihm im Hof des Seminargebäudes in Altdorf bei Nürnberg. Über einem Unterbau aus einem Dreifuß und einer Säule, der unter Löwentatzen, Widderköpfen, Delphinen, Blumendekor und einem reichen Kapitell mehr verborgen als damit geschmückt ist, steht die Statue der Minerva, schlank und hoch, trotz einer gewissen Mächtigkeit der Erscheinung, ruhig und anmutig, nur leicht gestützt auf Schild und Speer, ein Werk des deutschen Manierismus mit allen guten Eigenheiten dieses Stiles.

Bedeutender und interessanter war Labenwolfs Neffe Benedikt Wurzelbauer, der 1548 in Nürnberg geboren und 1620 gestorben ist. Sein berühmtes Werk, der Tugendbrunnen in Nürnberg, wird in allen Handbüchern mit dem Hinweis darauf, daß er eben manieriert sei, abgetan, doch konnte ein auf offenem Platz weithin sichtbares Werk durch die kunsthistorische Mißachtung nicht wie Bilder, die »tot gehängt« oder in Sekundärgalerien versteckt werden, der Vergessenheit anheimfallen. Mit diesem imposanten Werk kommt dieselbe Kunst in Nürnberg zum Ausdruck, die in Prag unter der Ägide Kaiser Rudolfs II. plastische Werke erstehen ließ und die unmittelbar von Giovanni da Bologna stammte. Jede einzelne der Tugendgestalten erweist dies, doch ist noch ein Bronzewerk von Wurzelbauer erhalten, das allein ohne Dokumente oder literarische Nachrichten, zwingend auf die Zusammenhänge des Künstlers mit Giambologna und vor allem mit dessen Schüler Adriaen de Vries hinweist. Es ist dies die wundervolle Gruppe der Venus mit dem Amor, der auf dem Kopfe eines Delphins stehend mit emporgewandtem Köpfchen zur Göttin aufblickt und ihre Hand ergreift, während er sich mit der Rechten auf den Schwanz des Tieres stützt (Abb. 174). Die Gruppe befindet sich im Kunstgewerblichen Museum in Prag und gehörte zu einem Brunnen, den Wurzelbauer im Jahre 1600 in Prag für Christoph von Lobkowitz aufgestellt hatte. Die Wanderungen dieses Kunstwerkes sind sehr amüsant, Chytil, der die Zusammengehörigkeit der Bronze mit dem Brunnen im Waldsteinschen Garten festgestellt hat (»Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer«, Prag 1902) schildert ausführlich, wie sie vermutlich bei der Einnahme des Hradschin und der Kleinseite im Jahre 1648 knapp vor Friedensschluß von den Schweden erbeutet wurde, in die Kunstkammer der Königin Christine, von dort an den Grafen Gyllenstjerna kam, endlich mit den drei überlieferten, aber jetzt nicht nachweisbaren Statuetten von Wurzelbauer zusammen in der Sammlung Hammer-Stockholm auftauchte und als Spende des Fürsten Liechtenstein in das Prager Museum kam. Die Identifizierung der Hammerschen Venus mit dem Lobkowitz-Brunnen war schon durch Böttiger (Berichte über Stockholms

Abb. 174. Wurzelbauer, Venus mit Amor. Prag, Kunstgewerbemuseum.

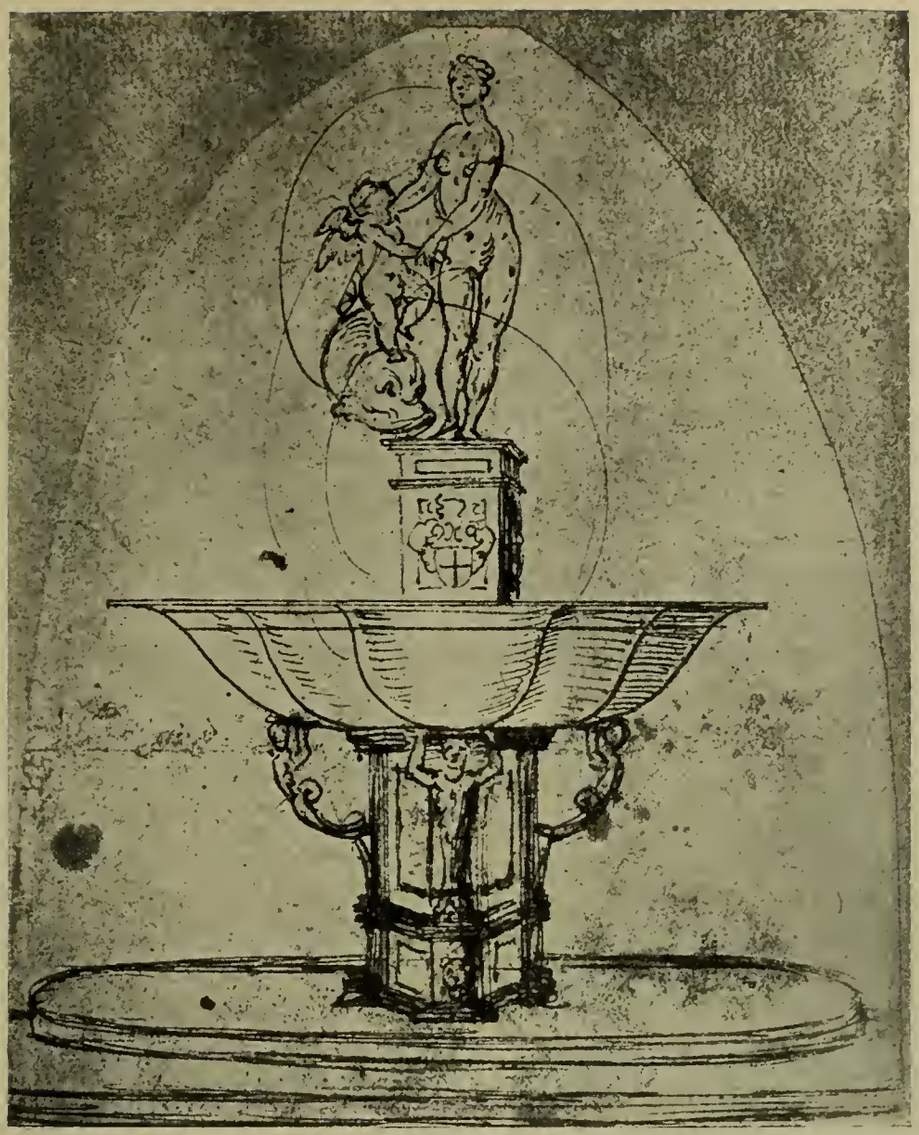


Abb. 175. Wurzelbauer, Brunnenentwurf. Prag, Kunstgewerbemuseum.

Kunstsammlungen, 1886) erfolgt, da der Brunnen in einer Zeichnung des Stromerschen Skizzenbuches erhalten war (abgebildet E. Jonas, Zeitschrift für bildende Kunst 1890, p. 289, und bei Chytil, Tafel I); sie ergab sich in erfreulicher Weise noch einmal in einer Handzeichnung, die auch ins Prager Kunstgewerbemuseum kam und die Chytil für eine Skizze nach dem fertigen Brunnen hält, während sie meiner Ansicht nach ein detaillierter Entwurf ist (Abb. 175). Gewisse Abweichungen, deren auffallendste mir die Stellung der Beine der Venus, die gerade Haltung des Amorkopfes, der in der Bronze und dem Stromerschen Blatt so merkwürdig stark zurückliegt, und die Veränderungen der karyatidenartigen Stützen, die in der Zeichnung noch einen Oberkörper mit Armen besitzen, während am ausgeführten Brunnen aus den henkelartigen Trägern Köpfe und Arme ohne körperliche Verbindung herauswachsen, scheinen mir ebensosehr für einen Originalentwurf zu sprechen wie die Art der Linienführung und Qualität der Zeichnung. Weil Christoph von Lobkowitz in Verbindung mit Rudolf II. stand — er war Kämmerer Rudolfs und seines Bruders Ernst in Spanien gewesen — hat man daran gedacht, Wurzelbauer könnte Adriaen de Vries' Nachfolger im Dienste des Kaisers gewesen sein, doch gibt es hiefür keinen Anhaltspunkt, die Hypothese entstand nur aus dem Bedürfnis, die in die Augen springende Stilverwandtschaft besonders dieses Werkes mit Adriaen de Vries irgendwie äußerlich zu belegen. Auch sind trotz des aufgenommenen und assimilierten italienisch-manieristischen Einflusses bei Wurzelbauer mehr Elemente nordischer Auffassung vorhanden, der Kopf ist im Verhältnis zum Körper etwas größer, die Hüften breiter gehalten, und dies wird besonders deutlich, wenn man die Gruppe mit ähnlichen, ungefähr gleichzeitig entstandenen Werken französischer manieristischer Kunst vergleicht. Doch soll die Zusammenfassung in einen Stil ja nicht Gleichartigkeit der Werke bedeuten, sondern besagen, daß die grundlegende Anschauung und die endgiltigen Absichten des

Schaffens die gleichen sind, die jedoch durch Nation, Individualität und Einflußsphären, durch das Ambiente, verändert werden.

Einige Bronzen, die dem Stile Wurzelbauers sehr verwandt sind, hat Peltzer (Münchner Jahrbuch X, p. 198 ff.) dem Johann Gregor von der Schardt zugeteilt, der hauptsächlich durch seine Tonplastiken bekannt war. Der Künstler, um 1530 in Nymwegen geboren, lebte in den Sechzigerjahren in Rom und war vermutlich auch in Florenz, im Jahre 1570 ist er in Nürnberg, wo er Aufträge Maxmilians II. erhielt. Von ihm besitzt das Kaiser Friedrich-Museum die beiden schönen Imhofbüsten; eine große Anzahl seiner Werke befand sich in der um die Mitte des 16. Jahrhunderts angelegten Sammlung Pramm in Nürnberg, die im Jahre 1802 aufgelöst worden ist. Die Bronzen, die Peltzer ihm zuteilt, sind ein Merkur in Stockholm, einer im Kunsthistorischen Museum in Wien und eine Pallas Athene in Londoner Privatbesitz. Die Buchstaben J. G. V. D. S. F., die Peltzers Vermutung stützen, befinden sich auf dem etwa 1 m hohen Merkur des Stockholmer Nationalmuseums. Jede dieser Bronzen zeigt die bekannten Formen des Manierismus auf deutschem Boden, die schlanken festen Glieder, den langen Hals, die reizvolle Stilisierung scharf wiedergegebener naturalistischer Beobachtungen.

Ein Brunnen Wurzelbauers für das Durlacher Schloß, der im Jahre 1605 gegossen worden war, ist vollständig verloren, ebenso wie der kostbare Kachelofen des Rathauses von Georg Vest, für den Wurzelbauer die Füße und Leisten gegossen hatte. Diese Nachricht lenkt das Interesse auf den Stil jener Nürnberger Meister, deren Öfen Weltberühmtheit erlangten, weil sie in ihrer Art Höchstleistungen des Kunstgewerbes überhaupt darstellen. Für die Betrachtung manieristischer Formensprache in der deutschen Plastik sind daher Kacheln mit figuraler Darstellung ebenso interessant und wichtig wie andere Bildhauerarbeiten. Eine einzelne Kachel im Bayrischen Gewerbemuseum (abgeb. bei Wingenrot, Mitteilungen des Germanischen Museums, 1900, p. 73), die denen des importanten Ofens im Rathaus zu Ochsenfurt nahesteht, eine Temperantia, zeigt in deutlichster Weise die schlanke, langgliedrige Form des Körpers, die Grazie in der Wendung und Haltung, das Spiel des durchsichtigen Schleiers, der die Glieder mehr betont als verhüllt. Auch die Haltung des Kruges in der erhobenen Hand und die des Gefäßes in der ausgestreckten Linken, zeugt vom Geist italienischer Vorbilder, aber kein italienischer Bildner hätte die Figur vollständig vom Rücken gezeigt; hier schlägt der eingeborne deutsche Realismus, den kein Studium romanischer Formensprache völlig ertötet, durch. Wingenrot meint, daß die Komposition auf Behaim zurückgehend, vielleicht noch für eine Plakette verwendet worden sei. Die gesuchtesten und mit Recht am höchsten geschätzten Töpferarbeiten waren die aus Kreussen und daselbst stand wieder die Familie Vest obenan (Wingenrot, ebenda 1902, p. 5). »Georg Vest, Possierer und Hafner von Creussen« hat sich ein Glied derselben auf einem schönen Ofen genannt, der einstmals in Nürnberg im Neubeckschen Hause stand und von dort nach England gekommen ist. Die gleichen

Abb. 176. Johannes Vest, Ofenkachel. Wien, Sammlung Walcher von Molthein.

Modeln aber waren für einen Ofen in dem sogenannten Kavalierszimmer der Burg in Nürnberg verwendet worden, deren eine bei Wingenrot (ebda 1902, p. 4) abgebildet ist. Ein Liebespaar hält sich umfangen, gewiß eine Originalkomposition des Künstlers, der sonst nicht seinen Namen und Beruf gerade unter dieses Stück so ausführlich gesetzt hätte, das Stück mutet uns wie ein Bild von Hans von Aachen oder Heinz an, sosehr verrät es denselben manieristischen Geschmack und Geist. Eine andere einzelne Kachel dieses Stiles, die von Johannes Vest signiert und 1599 datiert ist, befand sich in der Sammlung Walcher von Molthein; sie stellt eine Fides dar, eine große schlanke Frau, den Kelch in der erhobenen rechten Hand, das lange Kruzifix in der Linken, schreitet sie über eine Landschaft, die in keiner Weise kompositionell mit der Gestalt zusammengefügt ist, sondern ebenso wie die knapp über ihrem Haupte abgeschnittene Nische die Figur größer und mächtiger erscheinen läßt, als dem Format sonst entsprechen würde (Abb. 176), (besprochen von Walcher von Molthein, »Die Familie der Kunsthafner Vest und ihre Werke in Altösterreich und Oberfranken«, Kunst und Kunsthandwerk XVI, p. 81 ff.). Mit Vest gemeinsam arbeitete bisweilen Georg Leybold (auch Leibold oder Leubold geschrieben), der gleichfalls einer Generation von Töpfern angehörte, die bis ins 18. Jahrhundert reicht und die Nürnberger Hafnerkunst zur höchsten Blüte brachte. Von Georg Leybold, dessen Öfen für das Nürnberger Rathaus am Ende des 18. Jahrhunderts noch bekannt waren, jetzt aber verloren sind, befindet sich eine monogrammierte Form manieristischen Stiles im Germanischen Museum; auch der schöne, schwarzglasierte Ofen, der aus dem Forsterschen Hause für das Germanische Museum erworben wurde, wird Georg Leybold zugeschrieben. (Wingenrot, ebda 1902, Figur 9.) Die Form der Öfen hatte sich nun stark verändert, die einzelnen Kacheln werden immer größer, und mit allegorischen Figuren ausgefüllt, die schwarze Glasur, geeigneter, um plastische Werte zum Ausdruck zu bringen, tritt an Stelle der grünen, es entstehen Öfen mit bedeutenden Bildhauerwerken, als Ganzes monumental komponiert, die künstlerisch weit über älteren Erzeugnissen des Kunsthandwerkes stehen. Doch darf man sich nicht vorstellen, daß jede dieser Kacheln nur einmal gebrannt, nur für den ersten, vermutlich vom Meister selbst entworfenen und zusammengestellten Ofen verwendet worden ist, sondern es wurde ein Vorrat von ihnen hergestellt und die Weiterverwendung erfolgte beliebig auf anderen Öfen vermischt mit anderen Kacheln, die gerade zur Hand waren. Diese handwerkliche Verwendung führte zu großer Verbreitung; in kleinen Dörfern, entlegenen Flecken fanden sich die schönen, stil- und qualitätsvollen Kacheln an den Öfen bescheidener Häuschen und trugen die stilisierende Kunst des deutschen Manierismus bis tief ins 18. Jahrhundert unter die Landbevölkerung fernab von den Entwicklungszentren der Kultur.

In allen Zweigen der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts sehen wir diese Stilwandlung vom Naturalismus zum Manierismus, und es ist durchaus natürlich, wenn sie sich in der Goldschmiedekunst besonders deutlich zeigt, in der das große, alles »Moderne« dieser Kunst zusammenfassende Vorbild Benvenuto Cellini war. Wenzel Jamnitzer, der bedeutendste Goldschmiedkünstler Deutschlands, hatte sich zwar vom heimatlichen Stil nicht ganz losgesagt, denn sein Dekor ist von Virgil Solis und Flötner beeinflußt, der dorische Triglyphenfries mit den Stierschädeln in den Metopen, den er häufig verwendet, leitet sich von diesen Meistern der Kleinkunst her, auch Peter Vischers naturalistische Gestalten haben ein oder den anderen Nachkommen in Jamnitzers Werk, doch die meisten seiner Figuren sind von italienischem Geiste angehaucht und rechtfertigen es, wenn man ihn um seiner Kunstfertigkeit, vor allem aber um einer gewissen Verwandtschaft willen den »deutschen Cellini« nennt. Sein berühmtestes Werk ist der ganz einzigartige Tafelaufsatz (Paris, Sammlung Rothschild), dessen Fuß eine schlanke, leichtgewendete Karyatide bildet, die in einem Gewand, halb deutsches Kleid, halb fließende antike Tracht, voll Würde und ernster Anmut im Ausdrucke, trotz der nach unserer modernen Anschauung hierfür nicht geeigneten »Gretchenfrisur«, ein wenig von den ernsten Trägerinnen griechischer Tempeldächer und eine Erinnerung von anmutig sich wendenden Statuen in den Nischen gotischer Dome zu einer neuen Form vereint (abgeb. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Berlin 1888). Die »Prudentia« auf dem Schmuckkästchen des Grünen Gewölbes in Dresden läßt dagegen fast an ihren deutschen Ursprung vergessen, sie stellt in ihrer nackten, ebenmäßigen Schlankheit die Rezeption italienisierenden Kunstwollens dar und wirkt wie ein Gegenstück zu Cellinis Saliera. Zwei Stücke der

Sammlung Karl von Rothschild zu Frankfurt — sie gingen nach der Aufteilung seines Erbes an den Pariser Zweig der Familie — vertreten die beiden verschiedenen Richtungen der Nürnberger Kunst im 16. Jahrhundert. (Abgebildet und besprochen von F. Luthmer, Kunstgewerbeblatt, 1887, p. 57 ff.) Die Statuette der Daphne, ihrem Zweck nach ein Trinkbecher, ist eine antikisch gedachte Figur, und wenn auch das Kostüm nicht stilisiert ist, sondern durch die Puffärmel und leibchenartige Form an die Zeittracht erinnert, dominiert der Eindruck eines manieristischen Kunstwerkes. Die Kopfhaltung, die Arme, die in der Art der Karyatiden das Geäst aus Korallen tragen, die lockere Stellung von Standbein und Spielbein zeigen die ersehnte Überwindung heimischer Kunst in der Formung einer italianisierenden Idealgestalt. Bei der Darstellung des zweiten Stückes, eines Handwerkers, aber blieb Jamnitzer bewußt auf dem Boden der Heimattradition; wollte man nicht idealisieren, so gab es ja nichts Besseres als Peter Vischers unerreichbares Vorbild.

Petzold

Am nächsten steht Hans Petzold dem Wenzel Jamnitzer, ihre Werke wurden in früherer Zeit miteinander verwechselt, bis Marc Rosenberg Petzolds Werk zusammenstellte (»Jamnitzer und Petzold«, Kunstgewerbeblatt 1885, p. 87 ff.). Auch er steht als künstlerische Persönlichkeit im Banne des neuen manieristischen Stiles. Das schönste und typischeste Beispiel dafür ist der Pokal des Grafen Eltz in Eltville, der in der Proportion der Gesamtform, ebenso wie in den Gestalten des reliefierten Dekors und in der Figur auf dem Deckel denselben Stil zeigt wie de Vries' Reliefs oder Wurzelbauers Brunnenfiguren.

Christoph Jamnitzer

Von Christoph Jamnitzer, einem Verwandten des berühmten Wenzel, besitzt das Museum in Wien eine wundervolle überreich und phantastisch dekorierte Kanne; hier begegnet sich der nie erloschene Geist gotischer Drollerien mit klassizistischem Streben, mit idealer, antikisch gesinnter Formenwiedergabe. Über Wenzel Jamnitzers Werke ist hier ein deutlicher Schritt hinausgetan, in dem unruhigen Reichtum der Komposition und in der Darstellung der Gestalt auf dem Deckel, dem nichts Schwerblütiges aus der deutschen Vergangenheit anhaftet, und deren schlanke Glieder, freie Haltung und ruhige Sicherheit der Bewegung die stärkste und innerlichste Rezeption antikisch-manieristischen Kunstwollens atmen. Dieses Werk scheint mir aufs überzeugendste zu erweisen, daß keine Unterdrückung nationaler Eigenart erfolgen mußte — Komposition und Dekor sind so deutsch als nur möglich — wenn die wundervollen Errungenschaften italienischer Kunst im Norden eindrangen.

Die unvergleichliche Sammlung von Goldschmiedewerken des Kunsthistorischen Museums in Wien besitzt auch eine Anzahl hervorragender Werke der Familie Lenker, deren ältestes, als Goldschmied

Elias Lenker

berühmtes Mitglied Elias Lenker im Jahre 1591 in Nürnberg starb. Von ihm ist das wundervolle Lesepult, das der Tradition nach der Gemahlin Erzherzog Leopold V., Claudia Medici, gehört hat, aus vergoldetem Silber, dekoriert mit Edelsteinen, kaltem Email und hervorragenden Reliefs im manieristischen Stil (Abb. 177). Die Seitenteile zeigen reliefierte Darstellungen der Königin von Saba, Rebecca am Brunnen und David und Abigail, die sich vollständig in die wohlbekannte Art Rudolfinischer und Nürnbergischer Kunst einfügen, ganz besonders charakteristisch aber scheinen mir die zahlreichen zwischen dem Edelsteindekor eingeschobenen Gestalten auf der Vorderseite und dem geöffneten Deckel. Dieser zerfällt in ein quadratisches Mittelfeld, das um den eingelassenen Spiegel eine Reliefarbeit aus vier dekorativen durch Ranken und Rollwerk verbundenen Gestalten zeigt. Rechts und links sind Streifen in den drei Techniken geschmückt, die bei diesem Wunderwerk deutscher Goldschmiedekunst angewendet wurden; ein Halbrund mit ornamentaler Arbeit in Gold, die einem Edelstein zur Fassung dient, im Kreisrund eine Emailarbeit, Vögel und Früchte dekorativ verbunden, und in der Mitte in einem größeren Oval die reliefierte Gestalt der Fortitudo auf der einen, die der Justitia auf der anderen Seite, beide schlanke, langgegliederte, sich ruhig und graziös wendende Gestalten, die uns in ihrer manieristischen Anmut an Parmigianino erinnern. Es ist uns, als müßten wir Zeichnungen oder Radierungen kennen, auf die sie zurückgehen, es ist aber doch nur die starke, typologische Verwandtschaft, die an das Vorbild mahnt und derselbe Stil. Die himmlische Schönheit dieses Werkes, beruht auf der Verschmelzung edelster deutscher Goldschmiedearbeit mit künstlerisch vollendetster, manieristischer Plastik.

Christoph Lenker

Eine andere Art der Goldschmiedearbeit zeigt die große Prunkschüssel Christoph Lenkers, der 1613 in Augsburg starb (Abb. 178). Einer großen Reliefdarstellung ist nur in der Mitte ein ovales

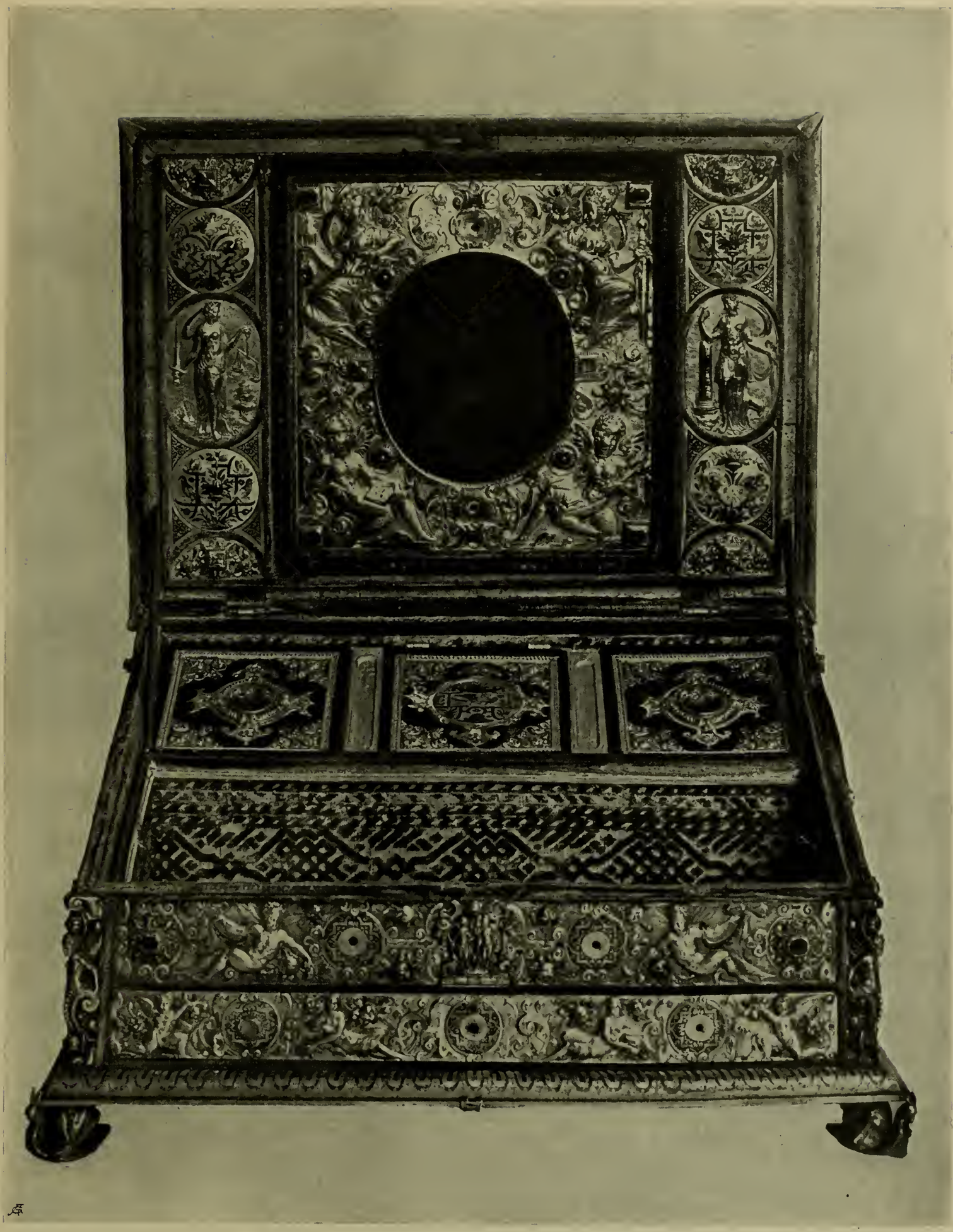


Abb. 177. Elias Lenker, Lesepult. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 178. Christoph Lenker, Prunkschüssel. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Schild und der breite Rand mit dekorativem Blattwerk hinzugefügt, der mit seinem charakteristischen deutschen, aus der Gotik entwickelten Dekor sich ausgezeichnet um die anmutig-schönen Gestalten des harmonisch komponierten Reliefs schließt. Die unenträtselbare Darstellung zeigt eine Fülle herrlich modellierter Frauengestalten, zwei Putti und zwei jugendliche sehnige Männer auf einem von Baumschlag und Blattwerk gebildeten Hintergrund, dem eine Stadtansicht und Meereswellen hinzugefügt sind, während unterhalb des mittleren Schildes ein reliefiertes Ornament den Figuren Hintergrund gibt. Wie im Typus der einzelnen Gestalten sind in dem ruhigen Beieinander der Komposition alle Prinzipien manieristischen Schaffens erkennbar.

Es herrschte damals ein lebhafter Austausch der Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Münchner Meister (Wagner und Zeggin z. B.) arbeiteten für Kaiser Rudolf II. und Erzherzog Ferdinand, Paul von Vianen — Hofkünstler des Kaisers — war Meister der Zunft in München; Augsburger Arbeiten erfreuten sich großer Berühmtheit und wurden von allen Seiten verlangt, so daß es müßig wäre, Schulunterschiede zu suchen. Allen diesen Arbeiten ist der Stil gemeinsam, die mehrfach erwähnte Verbindung manieristisch-plastischer Kunst mit deutsch-gotischer Ornamentik. Die Automatenuhr im Wiener Museum, eine Augsburger Arbeit des 17. Jahrhunderts, mit der Freigruppe eines Kentauren und der Diana auf seinem Rücken, begleitet von einem grazilen Windspiel, ist ein Beispiel augsburgischer Goldschmiedekunst manieristischen Stiles.

Wallbaum

Ein ganz besonders imposantes Stück Augsburger Arbeit, an dessen Dekor sich noch einmal alle Kriterien und Qualitäten dieser Kunstart zusammenfassen lassen, ist Wallbaums große Automatenuhr (im Wiener Kunsthistorischen Museum, Tafel 21). Fünf Freifiguren, die das Werk

krönende Minerva und die Statuetten der vier Jahreszeiten, die auf den Ecken der den Unterbau abschließenden Platte sitzen, sind aus Silber, ihre Gewänder und Attribute größtenteils vergoldet; die vier Jahreszeiten, Jünglingsgestalten, die nur durch das Beiwerk in ihren Händen charakterisiert sind, sitzen in scheinbar bewegter Haltung, die Körper stark gewendet, denen aber wie Parmigianinos Moses das Plötzliche der barocken Bewegung fehlt und die sich mit bedachtsamer Ruhe aus diesen Stellungen lösen könnten, die sie ein wenig bewußt und gleichsam stolz auf die elegante Form ihrer Beine einnehmen. Das mächtige Gehäuse aus Ebenholz ist gitterartig mit silbernem Dekor bedeckt, mit symmetrischen Rankenmotiven, wie sie bei den deutschen Stechern vorkommen, die sich auf den sechs Flächen des Gehäuses wiederholt und je eine auf einem Postament stehende Tugendfigur umrahmen. Diese Frauengestalten gehen vielleicht auf Stiche nach Parmigianino zurück, die Übereinstimmung der Temperantia mit Francescos Zeichnung in Florenz (Abb. 108) bei geänderter Komposition ist überraschend und die Veränderungen geradezu typisch für zwei Werke, die eine kopierende Hand und die Erfahrungen einer Generation voneinander trennen. Folnesics hat (in den »Mitteilungen des Österreichischen Museum« 1887) darauf hingewiesen, daß die einzelnen Teile einer solchen Dekoration, Beschläge, Rosetten, Vasen, Blumen, selbst die Figuren, bereitstehende Typen gewesen sind, wie die Initialen, Holzschnittrandleisten und Schlußstücke der Buchdrucker, auf Vorrat hergestellt und nach Belieben und Geschmack des Meisters bei einem Werk verwendet und dem Kern aus Ebenholz angefügt wurden. Dies war auch der Fall bei den Plaketten und eine derartige Verwendung derselben Stücke erklärte die starke Verbreitung der Formensprache, in gleicher Weise wie die auf Vorrat hergestellten Kacheln Stil und Formen der besten Meister in die entlegendsten Dörfer trugen. Man mag wohl mit Recht vermuten, daß für ein derartiges Werk wie Wallbaums Automatenuhr des Wiener Museums ein eigener ausführlicher Entwurf gemacht wurde, der neue hierfür anzufertigende Silberdekors vorsah, aber nichts hindert anzunehmen, daß diese dann gleich in zahlreichen Exemplaren fertiggestellt wurden, um für andere weniger bedeutende und billigere Aufträge verwendet zu werden.

Es ergibt sich bei Betrachtungen der Goldschmiedewerke wie bei der Graphik und bei anderen Zweigen angewandter Kunstübungen, daß, was vom Genius des Künstlers geschaffen, sodann seinen Weg ins Kunstgewerbe fand, das erst durch seine handwerklich hergestellten, öfteren Wiederholungen jene Wirkung in die Breite gab, die ein Schönheitsideal vornehmster Kunst als Stil bis zur Popularität brachte.

* * *

In München, am Hofe der bayrischen Herzöge, setzte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter Maxmilian V. ein Kunstleben ein, ähnlich dem wie es an den Renaissancehöfen italienischer Fürsten geblüht hatte, teils um durch Prunk und umständliche Schaustellung von fürstlichem Reichtum der Machtentfaltung zu dienen, teils aus Freude des Herrschers an der Kunst und zur Befriedigung seines Sammeltriebes. Verschiedene Richtungen kreuzten sich zu jener Zeit in München, dreierlei Stile hatten kräftige und gute Vertreter dort. Die einheimische Kunst blühte in den Werken des hochangesehenen Hans Müelich; Christoph Schwarz, der im Buche der Malerzunft von München im Jahre 1576 der Patron über alle Maler in Deutschland genannt wird, kam aus Venedig und hatte sich ganz und gar an Tintoretto angeschlossen. Die maßgebenden Künstler am Hofe der Herzöge, unter deren Leitung die Dekoration der herzoglichen Schlösser und der Residenz in München ausgeführt wurden, waren Friedrich Sustris, Peter Candid und Hubert Gerhard, drei Künstler des manieristischen Stiles.

Was für die Burg Trausnitz, für das Schleißheimer Schloß und die Residenz in München von Sustris und Candid entworfen und teils von ihnen, teils von den ihnen zugeteilten Malern ausgeführt wurde, zeigt denselben Stil, wie der Kreis von Künstlern, die für Rudolf II. in Prag arbeiteten. Sustris und Candid haben denselben Weg gemacht wie Adriaen de Vries, Spranger und so manche andere: sie stammen aus den Niederlanden, gingen nach Italien, bildeten dort ihren Stil und wurden nach Deutschland, nach München, berufen, wo sie ihre bekannten Werke schufen und einer Epoche ihren Stilcharakter aufdrückten. Beide arbeiteten bei Vasari als Gehilfen an der Ausmalung der Domkuppel von S. Maria del Fiore und formten so ihren Stil an seinem Manierismus. Sustris war Architekt und Maler. Die auf Grund von Stichen und einzelnen gesicherten Werken

vorgenommenen Zuschreibungen Bassermann-Jordans (»Die dekorative Malerei der Renaissance am Bayrischen Hof«, München 1910) zeigen uns Sustris als sympathischen Künstler, der seinen Manierismus zwar hauptsächlich durch das Medium von Vasaris Malerei aufnahm, doch verraten einzelne seiner Werke, daß er auch Augen für den Schöpfer des Manierismus gehabt hat. Das Deckengemälde des »zweiten Vorplatzes« in der Trausnitz (Abb. 179) mit der Geschichte der unglücklichen Arachne, die im Vordergrund ihre herrliche Webearbeit bewundern läßt und an dem Fenster des Hintergrundes zur Spinne verwandelt wird, zeigt starke Anklänge an Parmigianino; die Gestalt der Arachne ist zarter und weicher als Vasaris Frauen, lieblicher und porträthafter im Gesichtsausdruck und hat gar nichts vom michelangelesken Heroinenstil, die Pallas im Vordergrund mit dem zarten vom Schleierbausch eher enthüllten als bedeckten Rücken, mehr noch aber die Göttin im Hintergrunde bei dem Fenster, erinnern an die entzückend anmutige Bellonaradierung aus dem Parmigianinokreise in der Haltung und Stellung und in dem mit klarer Linie zart und doch energisch gezeichneten Profil mit der feinen, geraden Nase. Auch die Fresken im Arbeitszimmer des Herzogs und im Thronsaal zeigen Sustris' Stil in recht charakteristischer Weise, aber parmigianineske Einzelheiten lassen sich bei diesen von anderer Hand ausgeführten Werken natürlich nicht konstatieren. Die Sopraporte im »italienischen Anbau« dagegen, die Justitia, die von Sustris' eigener Hand ist, weist wieder auf Parmigianino als Vorbild, die Art des Sitzens, vorgeneigt mit etwas zu langen überschlagenen Beinen, das Gesicht mit den gesenkten Augen und den im schönen Bogen hochgezogenen Brauen und der fliegende Bausch des den Busen freilassenden Übergewandes sind uns als Parmigianinos Eigenheiten bekannt. Eine »Allegorie« im Bayrischen Nationalmuseum nennt Bassermann-Jordan, da sonstige Tafelgemälde von Sustris nicht bekannt sind, nur »Werkstatt des Sustris«, doch scheint mir diese Vorsicht übertrieben, denn das Bild

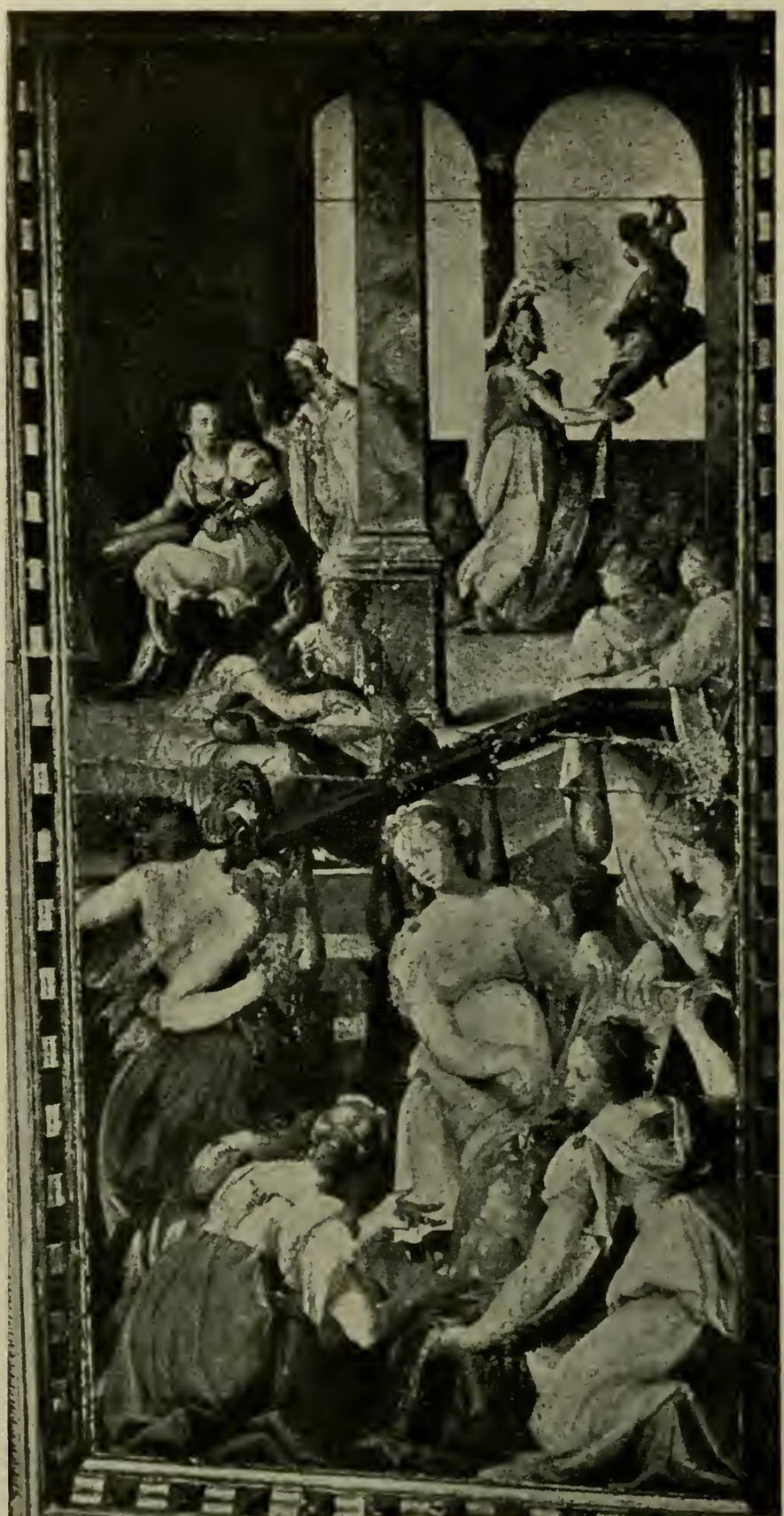


Abb. 179. Sustris, Deckengemälde in der Burg Trausnitz.

zeigt einen sehr starken, direkten Vasari-Einfluß und ist im Stil und der Qualität gewiß den Fresken gleichzusetzen. Dasselbe gilt von einer Zeichnung im Kupferstichkabinett in München (Nr. 94, Abb. 180), die Bassermann-Jordan »mit Wahrscheinlichkeit«, aber absolut überzeugend als Entwurf zu der Decke im Arbeitszimmer des Herzogs in der Trausnitz bezeichnet und deren im Oval eingeschlossener Hauptteil in der Art der Zeichnung, in der Komposition, in jeder einzelnen Gestalt, in jeder Kopfwendung, in der Stellung der Füße und Haltung der erhobenen Arme Parmigianino so ähnlich ist, daß man daran dächte, das Blatt ihm zuzuschreiben, wäre nicht der Zweck der Zeichnung klar und trüge sie nicht die beiden Entwürfe an der Seite, die so deutlich die spätere Hand des Sustris verraten.

Abb. 180. Sustris, Entwurf. München, Kupferstichkabinett.

Peter Candid

Über Candids Leben ist nicht viel mehr bekannt, als daß er in Brügge geboren wurde, in Florenz arbeitete und bis zu seinem Ende in München lebte, beschäftigt mit einer Fülle von Aufträgen in — wie früher angenommen wurde — dreifacher Eigenschaft als Maler, Bildhauer und Architekt. Sein Name war Peter de Witte, den er in Italien übersetzte und aus dem sich in München jene Mischform »Peter Candid« bildete, die der Nachwelt geläufig ist. Nicht nur dieser äußere Umstand läßt es zu, Candid unter den deutschen Künstlern zu behandeln, sondern die Tatsache, daß keine anderen Werke von ihm bekannt sind als solche, die nach dem Jahre 1586 in München entstanden. Sein Biograph Cardon (Notes biographiques sur Pedro Candido [Pierre de Witte], Artiste Brugeois, Bruges, 1843) führt Candids Vorzüge — »sa manière est gracieuse, ses figures ont les attitudes bien contractées et un grand agrément dans les airs des têtes« — auf Parmigianinos Einfluß zurück, dessen Werke auf ihn eingewirkt hätten, wenn eine persönliche Verbindung auch unmöglich war. Rée (Peter Candid, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1885) nimmt gegen diese Ansicht Cardons energisch Stellung, nicht etwa um seinem Helden die aufgezählten Vorzüge abzusprechen, sondern um die Beeinflußung durch Parmigianino abzulehnen, der ihm viel flüchtiger erscheint als Candid und süßlich nicht ohne Affektation, wovon Candid sich stets frei gehalten hätte. Rée möchte eher an einen direkten Einfluß Bronzinos denken, fühlt aber, dabei ins Gebiet der bloßen Möglichkeiten zu geraten. Er selbst äußert an anderer Stelle, daß Candid seinem Wesen und Talent nach Plastiker gewesen sei, eine Ansicht, die die Betrachtung von Candids Werken vollkommen rechtfertigt. Bassermann-Jordan negiert Candids Mitarbeit an Architekturen, die nur mit Stilkritik gestützt wird und spricht ihm auch die Bronzen ab, die als seine Werke gelten. — Candids Gemälde sind stärker florentinisch beeinflußt als die des Sustris, d. h. sie enthalten noch mehr von Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo als von Vasaris Werken, dessen Kunst durch die Einflußsphäre Parmigianinos hindurchgegangen war. Candids Köpfe sind größer, die Züge stärker, die Gliedmaßen gröber und das Fleisch üppiger, wie sie der Raffaelschule eigen sind, bevor Parmigianino diese Formen verkleinert, verfeinert und verlängert hat, doch zeigt z. B. auf Candids Heiliger Familie der neuen Kapuzinerkirche in München das Antlitz der Madonna viel von der Wohlproportioniertheit der Züge, die für Parmigianinos Schönheitstypus charakteristisch ist.

Dasselbe gilt von allen Candid zugeschriebenen Bronzen. Diese sind edelgeformte, in Schönheit stilisierte und eine deutliche Eigenart offenbarende Werke, die nur von einem der führenden

Abb. 181. Hubert Gerhard, Bavaria. München, Hofgarten.

Abb. 182. Hubert Gerhard, Gallia. München, Nationalmuseum.

Hubert Gerhard

Meister jener Gruppe geschaffen sein können, und zwar wie Peltzer* beweist, unzweifelhaft von Hubert Gerhard. Es bedarf nichts als eines Vergleiches mit den weiblichen Gestalten vom Augustusbrunnen in Augsburg, dem gesicherten Werk, das Gerhard geschaffen, bevor er in den Kreis des Candid und Sustris in München trat. Die Aktfigur der »Singold« vom Augustusbrunnen (abgeb. Peltzer, a. a. O.) zeigt in klarer und unverkennbarer Weise den Stil Gerhards, wie dieser einen schlanken, festgeformten, kräftigen Körper mit glatter Oberfläche bildet, Muskeln und Rippen nur leicht angedeutet, doch in richtiger Stärke, die beruhigende Gewißheit erzeugen, daß sie an der richtigen Stelle, in richtiger Stärke vorhanden sind; die Haltung ist lebendig und vom leicht gesenkten Haupt führt eine sanfte Bewegung über das ausgestreckte Bein bis zur Fußspitze, ohne unruhig zu wirken oder das Gefühl auszulösen, daß nur eine momentane Stellung festgehalten sei, die in der nächsten Sekunde durch einen Ruck verändert werden würde. Die Bildhauerwerke, die früher als Candid gingen, zeigen die Hand desselben Meisters; im Nationalmuseum in München befindet sich eine überlebensgroße Holzskulptur, die mit einem Panzer bekleidete, einen Helm und hohe Sandalen tragende »Gallia«, sozusagen eine modernisierte »Bellona«, denn bei den Trophäen zu ihren Füßen liegt auch ein Kanonenrohr (Abb. 182). Sie

* Der Bildhauer Hubert Gerhard in »Kunst und Kunsthandwerk« 1918, Heft 3 und 4. Peltzer entkräftet überdies die älteren Vermutungen über Candid als Plastiker an der Hand der Dokumente.

Abb. 183. Hubert Gerhard, Ruhende Venus. Wien, Privatbesitz.

wirkt mit ihrer bei aller Anmut etwas gedrungeneren Form wie ein bekleidetes Gegenstück zu der »Bavaria« im Münchner Hofgarten, deren Unbeschwertheit vom Gewand durch die Spangen noch betont wird, beiden ist gemeinsam das schlanke Herauswachsen des Oberkörpers aus dem frauenhaft breiten Unterleib und die ruhige und dabei abwechslungsreiche Führung der Umrißlinie (Abb. 181). Weniger klar im Stil, aber interessant scheinen mir die vier Bronzestatuen der »Jahreszeiten« im Nationalmuseum in München, die in ganz merkwürdiger Weise das manieristische Stilisieren mit einem ungemein diskreten Naturalismus verbinden: eine fast bernineske Auffassung der Einzelheiten in einem vollkommen ruhigen, klar geordneten Umriß (abgeb. bei Peltzer, a. a. O.).

Zwei importante Gruppen des Wiener Kunsthistorischen Museums, die kühn aufgebaute des Herkules mit Dejanira und Nessus und die des Mars mit Venus und Amor (J. v. Schlosser, a. a. O., I, Tafel XXXV und XXXVI), wurden von Schlosser mit Vorbehalten und Zweifeln dem Francavilla gegeben. Unter den anderen zitierten Meinungen findet sich die Buchwalds, der ich mich voll überzeugt anschließe, daß es Werke von Hubert Gerhard sind. Ich hatte Gelegenheit, zwei schöne Gruppen ähnlichen Formates von stärkster Übereinstimmung im Wiener Privatbesitz (A. Werner) kennen zu lernen. Die eine der beiden Gruppen (Tafel 22) ist auch kompositionell ein Seitenstück zu »Mars und Venus« im Kunsthistorischen Museum, doch fehlt ihr der kleine Amor zu Füßen der Sitzenden, Venus hat sich noch nicht ergeben, Mars, als jüngerer Mann mit kurzem Kinnbart dargestellt, greift gewalttätiger zu, das Werk ist freier, natürlicher, der Künstler unabhängiger geworden. — Gerhard hatte Mars und Venus auch zur Hauptgruppe des Kirchheimer Brunnens gemacht (Peltzer, a. a. O., Abb. 1), dem bedeutendsten Werk, das er für die Fugger geschaffen; diese früheste Darstellung zeigt den Künstler noch im Beginn, klobig sind die beiden Gestalten an einander geschoben, ein wenig derb und trotz der Nähe zu einander nicht geistig zusammengeschlossen, nicht

Abb. 184. Angermair, Münzschrein (Innenseite). München, Nationalmuseum.

zur Einheit verschmolzen. Selbst in Details, z. B. der Haarbehandlung, sieht man das Freiwerden von den Vorbildern der antikisch eingedrehten Locken (Kirchheimer Brunnen) zu drahtartigen, geschwungenen Büscheln (Gruppe im Wiener Museum) und zum Wuchs echten, üppigen, leicht gelockten Haares (A. Werner, Wien).

Es bedarf nur eines vergleichenden Blickes auf die bekannten Gestalten des Augustusbrunnens und die Dejaniragruppe des Wiener Museums um letztere als eine Schwester der Singold zu erkennen, verwandt in der Haltung, im kräftig-graziösen Körperbau und in der etwas zu großen, etwas zu auffallend postierten Hand. Die ruhende Venus (ebenfalls bei A. Werner, Abb. 183) zeigt die oft beschriebenen manieristischen Eigenheiten in den Körperformen und der schönen Weichheit des Linienflusses.

Christoph Angermair

Der Entwurf eines wundervollen Werkes bayrischen Kunstgewerbes wird auf Candid zurückgeführt (Rée, a. a. O., p. 223/25), der Münzschrein, den Christoph Angermair für Elisabeth von Lothringen, die Gemahlin Maximilians I., von 1618 bis 1624 verfertigte. In Scherers »Elfenbeinplastik seit der Renaissance« (Monographien des Kunstgewerbes VIII), ist das wundervolle Stück im ganzen abgebildet und ebenso wie Angermairs übrige Werke ausführlich gewürdigt. Ob es nun tatsächlich auf eine Idee Candids zurückgeht, ob seine Hand diese Figuren entworfen oder ob nur sein Geist und seine Formensprache vorbildlich gewirkt hatten, das Resultat bleibt das gleiche: ein entzückendes Werk voll Anmut und bezauberndem Gleichgewicht unüberladenen manieristischen Kunstschaffens. Die Außenseiten der Türen zeigen in oben oval abschließenden phantastischen Architekturen aus dem alten Rom — teure Erinnerungen nordischer Künstler aus sonnigen Tagen, die sie nur zu gerne verwendeten — je eine Gestalt, deren romanisierende Formen in eine aus italienischen und deutschen Motiven gestaltete Umrahmung eingefügt sind. Die Innenseiten mit ihren sechs reich komponierten Reliefs (Abb. 184) zeigen den Stil des deutschen Manierismus weit deutlicher, die Anmut der schlanken Körper, die Schönheit weiblicher Profile, die ruhig harmonische Gruppierung. Auch das Madonnenrelief des Bayrischen Nationalmuseums (Scherer, a. a. O., Fig. 51), kann in seiner Formensprache, dem kleinen Mund der Mutter Gottes mit den zum leisen Lächeln vertieften Mundwinkeln, der schmalen Nase und dem länglichen Hals, das kompositionell bewußt zu den großen Renaissancevorbildern zurückkehrt, den Einfluß Parmigianinos nicht verleugnen.

Drei Elfenbeinfigürchen des Wiener Kunsthistorischen Museums seien hier angeschlossen. Die schlanke Stadtgöttin mit der hohen Krone auf dem stolz aufrecht getragenen Haupt, mit den schmalen, etwas abfallenden Schultern und den schlanken Armen, die im Schreiten den rechten Fuß vorgesetzt hat (Schlosser, a. a. O., II, Tafel XXXIII 2), die Aktfigur der Venus Verticordia, in der Schlosser noch Adriaen de Vries' Typus findet (ebda 3) und die Fortuna mit dem Segel auf der geflügelten Kugel, deren flatterndes Haar und geschwungene Stellung in maßvoller Weise dahinfliehende Bewegung vortäuschen sollen (ebda 4). Ob diese Werke von einem Künstler aus dem Kreise Rudolfs II. geschnitzt wurden — wie Schlosser mutmaßt — oder ob wir ihn in München

Abb. 185. Ignaz Elhafen, Elfenbeinrelief. München, Nationalmuseum.

suchen sollen, hat wenig Bedeutung, der Stil war hier wie dort der gleiche, da er aus der gleichen, der manieristischen Quelle stammte.

Ignaz Elhafen

Ein deutscher Elfenbeinschnitzer, der etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren wurde und von dem wir noch ein 1710 datiertes Werk kennen, Ignaz Elhafen, ist jenen großen Künstlern stilverwandt, die wir auch in Frankreich finden und noch besprechen werden, Künstlern, die in ihren Werken die Brücke vom Manierismus zum Klassizismus des 18. Jahrhunderts bauten. Denn der kühle Klassizismus der Winckelmannzeit entstand nicht nur als plötzliche Reaktion auf barocken Überschwang, nicht nur damals, als die spätantiken, provinziellen Malereien Pompejis entdeckt wurden und aus traditioneller Verehrung für alle Reste antiker Kultur ungeheuren Einfluß nahmen, sondern er entwickelte sich auch langsam durch die Jahrhunderte an jenem Stil, der nie aufgehört hatte zu klassizisieren, an dem Manierismus. Scherer weist (a. a. O., p. 100) auf die verschiedenen Vorbilder hin, die Elhafen inspirierten, rubenshafte Fülle und Breite in manchen seiner bacchischen Reliefdarstellungen, Berninis Typus in der Madonna des Bayrischen Nationalmuseums (abgeb. ebenda p. 100/2), doch erscheinen mir diese Werke nur als gelegentliche Versuche; in Reliefs, bei denen er ohne Vorbild, also selbständig ist, zeigt er jenen weitergeführten Manierismus, der umständlichere Kompositionen und mehr Bewegung geben will, als dieser Richtung sonst eigen ist, und zu typisieren beginnt; und während uns Szenen wie die der Artemis und Callisto (Abb. 185), noch an Parmigianinos Entwürfe erinnern, finden wir bei ihm gleichzeitig schon die blutleeren Kompositionen aus unzähligen einander ähnlich sehenden Figuren mit den allzu geraden Nasen und bis zur Reizlosigkeit regelmäßigen Gesichtszügen des Klassizismus.

V. AUSLÄUFER DES MANIERISMUS IN ITALIEN.

Es erübrigt sich nach Verfolgung der großen, in deutlichstem Zusammenhang stehenden Entwicklungslinien noch im Mutterlande des Manierismus auf vereinzelte Stellen hinzuweisen, deren Verbindung untereinander und mit der Quelle ihres Stiles heute noch nicht klarzulegen ist, da die italienische Malerei von 1550 bis 1650 noch vielfach an Urwaldsgestrüpp erinnert, in dem man sich um so mehr verläuft, je intensiver man vorwärts will. Es können die im folgenden gegebenen Hinweise nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, nicht einmal den, die wichtigsten Punkte getroffen zu haben, sie sind nur bescheidene Anmerkungen über einige Enklaven des manieristischen Stiles.

Abb. 186. Jacopo da Empoli, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett.

Fast scheint es, als hätten zu Beginn des Cinquecento zu viele große Ingenien gelebt und geschaffen, um von der Mit- und Nachwelt sogleich rezipiert werden zu können und ihre Art sei aufbewahrt worden, um einer unfruchtbareren Epoche Anstoß und Anregung zu geben. So feierte Correggio, der lange vor Michelangelo gestorben, nach einem völligen Versiegen seines Einflusses — einige Epigonen in Parma ausgenommen — seine Auferstehung, als den Michelangelo-Nachahmern der Atem ausging, stets neue Giganten von übermenschlicher Größe aufzublasen und deshalb die trockenfarbigen, plastisch empfundenen Gestalten, denen gleichwohl die lebensvolle Tastbarkeit fehlte, dringend mit anderen wärmeren Erscheinungen vertauscht werden mußten. In Florenz war es Cigoli (1559 bis 1613), der ungefähr parallel mit Lodovico Carracci in Bologna durch Zurückgreifen auf Correggios malerische Licht- und Schattenführung der florentinischen Kunst frische Luft zuführte. Die Verlängerung seiner Gestalten, ihre Zartheit und Eleganz, die sie in Gegensatz zu denen seiner Vorgänger stellt, zeigen, daß er nicht nur auf Correggio, sondern auch auf Parmigianino zurückgegangen war und von diesem Grazie der Form und Leichtigkeit in der Bewegung entliehen hatte.

Cigoli

In einem anderen Künstler von Florenz scheint mir Parmigianinos Geist noch stärker auferstan-

Abb. 187. Sabbatini, Vermählung der hl. Kathsrina. Wien, Privatbesitz.

den, es ist dies Jacopo Chimenti da Empoli (1554 bis 1640), über dessen Schaffen sich eine Vorstellung zu bilden, heute allerdings sehr schwierig ist. Seine Werke müßten in den Kirchen verschiedener Orte zusammengesucht werden, Abbildungsmaterial mangelt vollständig. Der hl. Ivo in den Uffizien ist ein etwas steif komponiertes Bild; um den Thronsessel des Heiligen ist die Stifterfamilie gruppiert, und wenn es vielleicht einem Rubens gelungen wäre, aus diesen zehn Personen eine malerische Fülle zu schaffen, so lag das nicht in der Linie eines Florentiners des 17. Jahrhunderts; die Porträtköpfe sind individualisiert, das Stoffliche vortrefflich gemalt, aber die beiden Engel oben, mit den langen Beinchen und schlanken Armen, scheinen nur deshalb so vergnügt zu sein, weil sie dieser ehrbaren Familienlangweile entschweben dürfen. Der Kopf des jungen Mädchens links erinnert in Typus und Haltung an die kniende Dienerin des Wiener Bildes von Empoli, das, wenn es als einziges von dem Künstler erhalten wäre, eine hochbegabte eigenartige Persönlichkeit enthüllen müßte. Das imposante, noch gar nicht beachtete Werk — es wurde für diese Besprechung zum erstenmal photographiert — eine Susanne, die eben erst beginnt, sich für das Bad zu entkleiden, zeigt eine neue und andere Stufe des Manierismus als Parmigianinos direkte Nachfahren in Malerei und Plastik (Tafel 23). Das Bild bedeutet trotz der unendlich freieren und natürlicheren Art der Darstellung, trotz seiner zwanglosen Komposition, die die drei Figuren links zusammenschiebt und die größere Hälfte der Bildfläche der Landschaft überläßt und mit der klassischen Kunst der Hochrenaissance so gar nichts mehr zu tun hat, eine Neuinkarnation von Parmigianinos Geist. Wie die Susanna den schmalen Kopf mit kostbarem Haarschmuck auf dem langen, leicht gedrehten Hals ein wenig neigt, wie sie mit ruhiger Würde den Arm ausstreckt, um sich die Achselspange lösen zu lassen, wie ihre Linke graziös mir den spitzen Fingern das Hemd berührt und wie sie die Füße leicht aufsetzt; wie die stehende Dienerin mit ernst gehaltenem Blick auf ihre beiden beschäftigten Hände sieht — wer erinnert sich nicht einiger Katharinen und Magdalenen Parmigianinos, streng ins Profil gestellt, voll ernstgemessener Andacht und Hingebung? — und wie die kniende Dienerin nicht im Augenblick der Bewegung festgehalten ist, sondern in der Bereitschaft, sich auf den Wink der Herrin aus ihrer Stellung zu erheben, ist es ein Existenzbild, eine Darstellung des Schönen in heiterer Ruhe; es bringt keine Handlung und keine Bewegung, es ist

Jacopo da Empoli

Abb. 188. Paladino, Handzeichnung.

im Gegensatze zur Barockkunst ein Werk des Manierismus vom Jahre 1600. Das Bild ist genau signiert und datiert »JACOPO EMPOLI F 1600« und ist zuerst auf Schloß Ambras im Besitz des Erzherzogs Ferdinand nachweisbar.* — Eine Handzeichnung in Budapest zeigt den gleichen elegant-manieristischen Stil wie das Wiener Gemälde (Kohle und Kreide auf blauem Papier, 37·5 × 13·6 cm; Abb. 186). Locker gelehnt steht die langgestreckte schlanke Figur des Jünglings vor einem Pfeiler (?) und stützt sich auf das Kissen, während er die andere Hand gerade vor sich hinstreckt mit einer leichten Bewegung, die zu der legère-gelösten Haltung paßt. Das Haupt mit dem schmalen Gesicht im Profil ist etwas gesenkt, der Hals lang mit einem energischen Konturstrich umrissen; wenige dunkle, einfach gezogene Kohlenlinien ergeben die Form, breitere graue Striche den Schatten, Kreidelinien sparsam aufgesetzt, die Stellen stärksten Lichtes. Wie der Körper ohne jede reale Andeutung zwischen Hals und Füßen doch durchscheint, Form, Elastizität und Grazie hat, das findet sich sonst nur bei Parmigianino, seine Leichtigkeit und Eleganz sind in dieser Zeichnung wieder auferstanden. Gewiß hatte Empoli, als alle Maler sich in die Vergangenheit stürzten, um aus ihrer Kunst klassische Ewigkeitswerte zu schöpfen, in Parmigianino den ihm kongenialen Künstler gefunden und offenbart ohne direkte Entlehnungen eine innerliche Stilverwandtschaft.

Sabbatini

Einer von den Gehilfen Vasaris bei der Ausmalung der Florentiner Domkuppel war Lorenzo Sabbatini, auch Lorenzino Bolognese genannt, den Lanzi »uno de' più gentili e più delicati pittori del suo secolo« nennt. Er hinterließ eine Fülle von Werken, Madonnen und Heilige Unterhaltungen, Altargemälde und Fresken, besonders in Rom, wo er als Leiter der Arbeiten im Vatikan im Jahre 1577 in jungen Jahren starb. Es zeigen sich verschiedene Einflüsse in seinen Werken, die Fresken schließen sich an die mächtigen Übertreibungen der Michelangelo-Nachahmer an, eine zum Himmel auffahrende Madonna in einer Fülle bewegtester fliegender Engel (in Bologna) erinnert an Correggio. Doch gibt es noch andere Bilder von ihm, diejenigen, von denen Lanzi sagte: »Ne ho pur vedute sacre Vergini ed Angioli in quadri da stanza che pajono del Parmigianino.« Ein Bild dieser Art ist die Madonna mit dem stehenden Jesusknaben, vor dem der kleine Johannes das Knie beugt, im Louvre, Typus und Haltung der Madonna erinnern an Parmigianinos Gestalten, ebenso der Lockenkopf des Knaben, seine leichte Art zu stehen, sein Blick und Lächeln. Wir kennen eine Anzahl Darstellungen der Vermählung der hl. Katharina von Sabbatini, die alle mehr oder weniger an Parmigianino anklingen. Das Bild der Dresdener Galerie (Nr. 119) ist auch kompositionell an Parmigianino angeschlossen, die Figur des hl. Josef links vorne am Bild stammt von ihm, die Sabbatini allerdings ganz tief setzte und deshalb unmittelbar unter der Schulter abschnitt, so daß kein Zusammenhang mit der Gruppe der Frauen und des Bambino gewahrt ist. Die Gruppierung von Madonna und Kind, die mit gesenkten Lidern und dem Schimmer eines Lächelns auf den quer über ihrem Schoß liegenden Knaben blickt, die im strengen Profil hinzugefügte hl. Katharina sind stärkste, vermutlich bewußte Erinnerungen an Parmigianinos Madonnendarstellungen. Das Gemälde des gleichen Sujets in der Eremitage in St. Petersburg (Nr. 1885) zeigt in Anordnung und Wiedergabe von Maria und Josef raffaelischen Einfluß, doch ist die Gestalt der knienden Katharina mit

* Nr. 345, Engerth 186, Leinwand, 2·30 × 1·73 m.

dem scharf ins Profil gestellten Kopf ganz parmigianinesk. In einem goldig-warmen Ton schimmern dieselben hl. Gestalten in einer Landschaft, die der Künstler selbst sehr geschätzt haben muß, da er die deutliche Signatur L^no Sabbatini F. 1570 an sehr sichtbarer Stelle an der Architektur unterhalb der Säule anbrachte (Wien, Sammlung Fischel, Holz, 93×75 cm, Abb. 187). In zahllosen Einzelheiten zeigt sich hier der Anschluß oder besser gesagt die Rückkehr zu Parmigianino. In den silbrig glänzenden, feinen Locken, in der Wendung des schlanken Halses, in den langen spitzen Fingern der schmal gegliederten Hand, die leicht anfaßt und zart greift, im Sitzen des Kindes und seiner ruhig-reifen Art, mit der es ernsthaft der hl. Katharina den Ring über den Finger streift.

Weit reicher in der Komposition ist eine andre Darstellung desselben Vorganges* (Tafel 24), die die Madonna auf dichten Wolken thronen läßt, ihr und der hl. Katharina Häupter umrahmt von einer Glorie und einem dichten Kranz von Engeln. Diesseits der himmlischen Gefilde betet in einer Landschaft die hl. Barbara zur Mutter Gottes. Dieses Werk ist vielleicht das überhaupt nächste zu Parmigianinos eigenen Werken, mehr Geist von seinem Geist als die Werke seines alter ego, des Bedoli-Mazzola; jede Bewegung, jedes Antlitz, jede Hand, die Schmuckstücke im Haar und am Fuß, das Kolorit einzelner Gewandpartien, ebenso die von Gelb zu Rot übergehende, strahlende Glorie, die bewußte Unproportioniertheit der Landschaft zur Gestalt der Barbara: dies alles kommt von Parmigianino. Das Bild mit seinem vorzüglich erhaltenen, leuchtenden Kolorit ist voll frischen Reizes — alles eher denn ein eklektisch nachempfundenes Werk.

Abb. 189. Paladino, Handzeichnung.

Ein anderer Florentiner Künstler, Filippo Paladino, brachte seine Kunst, die er nach Lanzi mehr aus der lombardischen Kunst und aus Baroccio als aus der seiner Kompatrioten geschöpft haben sollte, bis nach Sizilien. Wir sind durch einen Aufsatz Enrico Mauceris »Due Volume di Filippo Paladino« (Bollettino d'Arte 1910, p. 396 ff.) über den Künstler gut informiert, erfahren, daß er bis 1586 in Florenz lebte, dann auf die Galeeren nach Pisa kam, nach Malta verbannt wurde, von dort nach Sizilien floh und 1614 in Mazzarino starb, wo er seit 1601 gelebt und gearbeitet hatte. Mauceri sieht ihn ganz unter dem Einfluß Cigolis und des Baroccio, ich finde, daß trotz anderer Spuren der Einfluß Parmigianinos in seinen Handzeichnungen ein so überwiegender ist, daß alles andere daneben zurücktritt. Das schöne Blatt mit den drei Engeln (Abb. 188) zeigt die ruhig aufstrebenden, schlankgegliederten Frauengestalten des Manierismus mit den ein wenig langen, gewundenen Hälsen, der hochgezogenen Augenbraue, ja sogar den etwas zu starken Unterarmen Parmigianinos, ihre graziöse Würde im Stehen und ihre charakteristische Ruhe noch in der energischen Bewegung des erhobenen Armes mit dem Schwert. Die auf Wolken thronende Madonna eines anderen Blattes (Abb. 189) erinnert nicht nur in Komposition und Formgebung an Parmigianinos Werke, sie könnte für eine Vorstudie zur Hieronymusvision in London gerechnet werden, wäre das Blatt nicht durch seine Zugehörigkeit zu den Paladinozeichnungen im Museo Archeologico in Syrakus festgestellt und trüge es nicht unten die beiden Studien der fliegenden Putten, die stärker von Correggios Movimento beeinflußt sind, als Parmigianino es jemals war. Wie bei Empoli müssen wir auch bei Paladino an eine individuell bedingte Neigung für die Kunst

Paladino

* Wien, Privatbesitz, Holz, 86×78 cm.

Abb. 190. Luca Longhi, hl. Katharina. St. Petersburg, Eremitage.

Parmigianinos denken, die zu einer so starken Beeinflussung führte, ohne daß sie in der allgemeinen Richtung der florentinischen Malerei vom Ende des 16. Jahrhunderts gelegen wäre.

Luca Longhi

Einen Hinweis über Parmigianinos Einfluß auf Luca Longhi (1507/80) verdanken wir Morelli in seinen Studien über die Galerie zu Berlin (Leipzig 1893, p. 69). Dieser vom Lokalpatriotismus mit umständlicher Literatur bedachte und »il Raffaello delle Romagne« genannte Maler war ein vielfach beeinflußter Eklektiker, der allerdings in einigen Werken seine Anlehnung an Parmigianino sehr deutlich zeigt. In Ravenna findet sich in der Casa Nadiani-Monaldini eine Paraphrase der Madonna della Rosa, der Longhi die Halbfiguren des kleinen Johannes und der Magdalena hinzufügte (abgebildet bei Ricci »Ravenna«, Bergamo 1905), ebenso stark von Parmigianino beeinflußt zeigen den Künstler zwei Porträte, die des Raffaele Rasponi und des Giovanni Arrigone in der Accademia delle belle arti in Ravenna, gleichfalls bei Ricci abgebildet. Ob man mit Morelli zwei Manieren des Künstlers unterscheiden kann, entzieht sich meiner Beurteilung. Ricci nahm keine dahinzielenden Scheidungen vor. Die hl. Katharina der Eremitage von St. Petersburg (Abb. 190) erinnert mit dem erstaunten Blick ihrer etwas zu großen Augen und den hochgezogenen Brauen, dem Spiel der Hände und der Anordnung des Schleiers an Parmigianinos Bilder der römischen Epoche.

VI. WEITERE ENTWICKLUNG IN FRANKREICH. G. R. DONNER.

In keinem Land hatte sich der Manierismus so intensiv entwickelt wie in Frankreich. Im 17. und 18. Jahrhundert gab sich die französische Kunst wohl nordischen, besonders vlämischen Einflüssen hin und ließ Berninis Barocke ihren Einzug in Paris halten, doch blieb das Festhalten an der anmutig-beherrschten, wohlabgewogenen, gänzlich ausgeführten und ausgeglichenen Form eine Nebenlinie der Entwicklung und bei keinem der Meister von Pilon bis zu den Rokoko- und Empiremeistern fehlen Werke, die ganz ausschließlich auf eben diese absolut schöne Form bedacht sind. Von Pilons direktem Schüler Barthelemy Prieur, von Biard, Girardon, Sarazin und den Anguiers zu Coysevox und den beiden Coustou sehen wir manieristische Gestalten, schlank und feingegliedert, ruhig in der Bewegung neben oder in barock sich blähenden Kompositionen, bei Bouchardon und Houdon — diesem erstaunlichen Künstler, der noch in eine Epoche hineinragt, die er in seinen früheren Werken schon vorweggenommen hatte — noch einmal idealste Erfüllung jenes antikischen Schönheitstraumes, der in den Dreißigerjahren des Cinquecento von Parmigianino gestaltet worden war. Die Künstler hatten nur an heimische Kunstübung anzuknüpfen, als der Taumel über das aus der Erde erstandene Pompei ausbrach; es war nur ein wenig Reiz des frischen Lebens, etwas vom Ausdruck wohlwollender und anmutiger Freude aus den Gesichtern zu nehmen und sie dafür ernster, auf Großheit gestimmter zu gestalten, die zarte Nase länger und streng gerade zu ziehen, aus graziösem Greifen den feierlichen Gestus zu bilden und die wohlproportionierten Körper verloren ihre manieristischen Reize und wurden zu den ein wenig leeren Gestalten des Klassizismus der Empirezeit. Doch hüte man sich vor Ungerechtigkeit, denn niemals wurde der Klassizismus in Frankreich das, was auf deutschem Boden gegen ihn einnimmt, jene oft von Grazie und Größe verlassene Art der Darstellung, die nur präpotente Langeweile zu bieten hat, während es ihr an Inhalt und Kraft fehlt. Von Goujon und Pilon bis zu Clodion und Houdon taucht in der französischen Plastik nebst den Einflüssen und Ergebnissen anderer Schulen, neben berninesk-barocken Kompositionselementen und nordischem Naturalismus in der Porträtdarstellung, stets das klassizisierende Element wieder auf; es war seit den Tagen des Glanzes und der Fülle von Fontainebleau das Nationale und jeder Künstler von Rang und Bedeutung

Abb. 191. B. Prieur, Bronzestatue.

offenbarte es gelegentlich in manieristischen Werken. Ich befinde mich mit dieser Anschauung im Gegensatz zu Gonse (a. a. O., passim), der neben dem nordisch-vlämischen Einfluß und dem italienischer Barockkunst eine dritte Strömung, einen französisch-nationalen Naturalismus annimmt, dem als besondere Rasseneigenheit die Begabung für das Porträt entspringt. Die stilisierende Richtung wurde als solche von ihm gar nicht erkannt, die deutlich von der Hochrenaissance als Manierismus abzweigt und zum Klassizismus führt und die der französischen Natur so sehr entsprach, daß sie nirgends so rein und klar vertreten und so konsequent entwickelt ist wie in Frankreich. Betrachtet man die Abbildungen von Barthelemy Prieurs (ca. 1570 bis 1611) weiblichen Gestalten vom Denkmal des Connetable de Montmorency losgelöst vom Aufbau des Grabmales (Abb. 191), so ist der erste Eindruck dieser etwas breiten Körper unter den schweren Falten, dieser feierlichen Ruhe in der Bewegung eher der eines klassizistischen Werkes vom Ende des dixhuitiême als das eines Künstlers, der Pilons Schüler und Erbe seiner Stellung als »premier sculpteur du roi« war. Näheres Zusehen zeigt dann natürlich die rein manieristischen Motive, die Wendung des langen Halses, die in der Drehung des Rumpfes bis zu Stand- und Spielbein in sanftem Gegensatz fortgeführt wird, die zarte Lieblichkeit und bei aller Gehaltenheit intensive Lebendigkeit des Ausdrucks. Diese Bronzestatuen gehören nebst Goujons Karyatiden zu den klassizistischesten Figuren, die zwischen der Antike, dem Vorbild, und der angestrebten Neuantike der Empirezeit entstand. Andere berühmte Werke Prieurs sind die Bronzehunde von der Fontaine von Fontainebleau, die hervorragend durch naturalistische Wiedergabe und Größe des Stiles, Prieur von einer anderen Seite zeigen. Und es ist erwähnenswert, daß derselbe Bildhauer, der eines der »antikischesten« Werke, die es gibt, geschaffen, auch alle seine Zeitgenossen durch den »robusten Charakter« seiner Tierwiedergaben überflügelte.

B. Prieur

P. Biard

Eine ähnliche Vereinigung von Gegensätzen findet sich auch in Pierre Biard (dem Vater, 1559 bis 1609), dessen einzigartiger Lettner von St. Etienne-sur-Mont in Paris mit seiner zarten und eleganten Gliederung, seiner anmutigen und leichten Proportionierung in der Architektur einen Stil vertritt, der neben strenger Renaissancebaukunst wirkt wie manieristisch-anmutige Gestalten neben Raffaels Disputà. Auch die Engelgestalten, die im Flachrelief den Bogen des Lettners schmücken, zeigen manieristisch-stilisierende Formauffassung in ihren langen Gliedern und schmalen Gelenken. Seine Bronze »la Renommée de Cadillac« im Louvre hingegen zeigt eine Idealfigur in vlämisch-derber Auffassung des weiblichen Aktes, der etwas kürzer und dicker geraten, als bei einer sympathischen Allegorie sonst üblich und erwünscht ist.

Sarazin

Jacques Sarazin (1588 [?] bis 1660) wird von Gonse vorgeworfen, daß er in seinem achtzehn Jahre währenden Aufenthalt in Rom zu viel von fremder Kunst in sich aufgenommen und so die nationale Eigenheit verwischt habe. Mir scheint dies nicht richtig, ich sehe z. B. in seinen allegorischen Gestalten auf dem Grabmal des Henri II de Condé jenen unverkennbaren charakteristisch-französischen Manierismus, den er in Rom nicht von Italienern, sondern höchstens von Kompatrioten gelernt haben konnte und diese Gestalten sind Schwestern einer ganzen Reihe von Statuen, die seit den Tagen von Fontainebleau französische Grabmäler schmückten, z. B. Pilons Grabmal Henri II in St. Denis, Anguiers' Grabmal der Familie de Longueville, Girardons Grab Richelieus und Coysevox' Mazarin-Sarkophag im Louvre. Diese in Form und Ausdruck verwandten Gestalten führten uns von den unpathetischen, wenn auch großartig architektonischen Grabmonumenten der Zeit Ludwigs XIII. und seiner Vorgänger zu den pomphaften, schwungvoll-dekorativ komponierten der Epoche Louis XIV. Girardons Richelieu-Grabmal und der Sarkophag Mazarins von Coysevox haben, ähnlich wie die Porträtkunst dieser Zeit, etwas von jenem Hochmut, der die bedeutenden Menschen und Werke ihrer Epoche auszeichnet und seinen höchsten Ausdruck fand in Ludwig XIV. — des Mannes, der nicht nur seinem Zeitalter den Namen gab, sondern es zur Mode machte, die Kunst nach Königen zu benennen — berühmtem Ausspruch »l'état c'est moi«. Nirgends bauschen sich soviel Falten, die nicht im Winde flattern, sondern Würde verleihen, niemals sonst wurden solche Massen von Stoff dargestellt, um die Gestalt mächtiger erscheinen zu lassen, kein Goldgrund kann soviel Glanz und Pracht um sich verbreiten als Rigauds scharlachrote Vorhänge oder die flutende Fülle von Gewändern, aus der Coysevox' Gestalten auftauchen. Und doch — zwischen und in diesen Werken finden sich immer wieder einzelne kühlere, schlanke, fast einfache Gestalten, die,

Coysevox

angereiht an die große Tradition von Goujon, diese weiterführen und sie nicht abreißen lassen, bis sie wieder Siegerin wurde in der Kunst des ersten Empire. Ein wenig davon zeigen sogar die drei Frauen am Grabmale Mazarins, die, wenn auch reich drapiert und von einer großen, mächtigen Würde erfüllt, doch viel von manieristischer Grazie in der ruhigen Haltung und in Ausdruck und Bildung des Antlitzes und der Glieder zeigen. Stärker als bei der »Prudentia« vom Grabmale Mazarins (abgeb. »Kunstgeschichte in Bildern« V) offenbart sich das Fortleben des manieristischen Stiles in der Statue der Marie-Adelaïde von Savoyen als Diana im Louvre (Abb. 192). Die schlanke junge Frau ist in der Gestalt der unberührten, weltfern lebenden, keuschen Göttin der Jagd dargestellt. Sie schreitet leicht aus, schlank und straff sind die Beine, elastisch die Bewegung; der Kontur der Statue ist ein wenig aufgelockert durch den erhobenen Arm und den für die Epoche sehr diskreten Gewandbausch, unten bereichert, aber nicht kompliziert durch das Windspiel, das sich an der Gestalt aufrichtet. In dieser Verschiedenartigkeit des Stiles, die ein Pendant in dem Nebeneinander einer edelstilisierten Porträtkunst voll naturalistischer Ähnlichkeit und der prunkhaft-barocken Hofkunst findet, offenbart sich ein der Vielseitigkeit der künstlerischen Absicht völlig adäquates, vielseitiges Können.

Abb. 192. Coysevox, Marie-Adelaïde von Savoyen. Paris, Louvre.

Coysevox und seiner Kunst am nächsten standen seine beiden Neffen, Schüler und späteren Mitarbeiter, Nicolas und Guillaume Coustou. Nicolas, der ältere (1658 bis 1733), der im Jahre 1682 die goldene Medaille für Bildhauerei aus den Händen Colberts empfing, zugleich mit Rigaud, dem der erste Preis für Malerei zuerkannt worden war, blieb ganz in Coysevox' Bahnen, im Charakter der Kunst des »grand siècle«. Der Aufenthalt in Italien mit seinen starken Eindrücken der Antike und der Barocke hatte nichts anderes in ihm zu Tage gefördert als jenen Stil, den Coysevox zum Gipfel geführt, den mächtigen Prunkstil des französischen Königtums auf dem Höhepunkt seiner Macht und seines Ansehens, der sich ebenso in allen anderen Zweigen des Kunstlebens offenbart. Nicolas Coustou's Julius Cäsar im Louvre steht, blickt, weist mit der Hand wie ein pompöser Römer Racine's; ihm gegenüber als Pendant die Statue der Maria Leszczynska als Juno von seinem jüngeren Bruder Guillaume — zum Unterschied vom Vater, der jüngere oder der Sohn genannt (1677 bis 1746) — aufgestellt, die über Coysevox hinaus in eine andere zartere Kunstrichtung führt, die nicht nach Pomp, sondern nach lieblicher Anmut, nicht nach Repräsentation, sondern nach natürlicher Wiedergabe strebt (abgeb. Gonse a. a. O.). Wie sie auf barockem Steingewölk aufrecht dasteht, das Haupt auf dem länglichen Hals leicht gewendet, mit den schlanken Beinen in ihrer Nacktheit, die nicht als Koketterie der Dargestellten, sondern als Freude des Schöpfers an der energisch gestreckten Form wirkt, die spitzen Finger graziös greifend, ohne zu fassen, gehört sie ins 18. Jahrhundert, in den Stil einer neuen Natürlichkeit, der fern vom Naturalismus, als Inhalt und Form seiner Darstellung das Anmutig-Schöne wählt, das schon gefällt, bevor die Kunst es adelt und verklärt. Und gleichzeitig werden noch einmal Erinnerungen an den Manierismus wach, dessen Natürlichkeit eine gebundene, sordinierte war, und von dem auch Brücken von Geist und Geschmack zur Kunst des Rokoko führten. Die »Fides« und »Caritas« am Grabmal des Dauphin in der Kathedrale von Sens sind würdige Schwestern der Statue der polnischen Königin, in ihren langen, verhüllenden Gewändern leben dieselben schlank gereckten Formen, unter dem feinen Haupt biegt sich der schlanke Hals. Guillaume Coustous berühmtestes Werk, die Pferde von Marly, hatten freilich

N. und G. Coustou

Abb. 193. Bouchardon, Modell zur Statue der »Ville de Paris«. Paris, Mme Laillaut.

mehr vom Schwung und der Gewalt Coysevox', doch spricht sich trotz wild flatternder Mähne und rollendem Pferdeauge in dem schwungvollen Aufbäumen der Rosse und in der Proportionierung des Bändigers ein anderes elastischeres Formgefühl aus.

Anklänge an Vergangenes und Zukünftiges, Erinnerungen an die Schule von Fontainebleau und Vorahnungen von Davids kämpfenden und sterbenden Römern ließen sich noch gar manche nachweisen; doch handelt es sich nicht um die Menge der Symptome, die den Zusammenhang erweisen, sondern um die Werke der bedeutendsten und besten ihrer Zeit als Marksteine auf den Wegen, die zu neuen Dingen führen. Im 18. Jahrhundert sind es zwei Künstler vor allem, die für die Betrachtung der Entwicklung manieristischer Kunstart von Bedeutung sind, die jeder in seiner Weise noch einmal die Eigenheiten des Manierismus in ihrer Kontinuität enthüllen, bevor er in der langsam, von weit her vorbereiteten Umbildung, dem Klassizismus des Empire, einmündet. Es sind Bouchardon und Houdon, zwei grundverschiedene Künstler des 18. Jahrhunderts, denen nichts gemeinsam ist als die schrankenlose Anerkennung der Zeitgenossen, der Ruhm, dessen Fackel mit ihrem Leben nicht erlosch, sondern der Unsterblichkeit ihrer Werke weiterleuchtete.

Edme Bouchardon

Edme Bouchardons Hauptwerk ist uns erhalten, komplett an Ort und Stelle, wie er es entworfen und in langer, fleißiger Arbeit allein zu Ende geführt. Es ist dies die Fontaine der Rue de Grenelle in Paris, die schönste, welche die Stadt besitzt. Niemand kann sich dem Zauber dieses Werkes entziehen, das die Zeitgenossen aufs höchste begeisterte. »C'est le Phidias français« sagte Voltaire und stellte die »admirable fontaine de Bouchardon« über die »fontaine des Innocents« von Goujon, die er darum doch bewundernswert fand. Bouchardon wußte die Grazie des Correggio mit der Reinheit der Antike zu verbinden, rühmt ihm Mariette, sein intimer Freund und Bewunderer nach, der eine anonyme Broschüre über die Fontaine erscheinen ließ. Das Kunstwerk wurde viel besprochen, es stand im Mittelpunkt des Interesses; zwei Jahre nach Mariettes Schrift (1748) kritisierte Baillet de Saint-Julien die Fontaine in seiner »Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture« scharf und gründlich, schließt aber mit einem zusammenfassenden Lob, »qu'on ne tariroit point si l'on s'attachoit à donner tous les louanges qui sont dues à son habilité«. Diderot erklärt das Werk »également belle mais seulement pour les figures«. — Ein Blick auf das Werk macht es verständlich, daß die erste Biographie Bouchardons vom Grafen Caylus stammt, diesem französischen Herold der antiken Kunst, der über dieser seiner Leidenschaft der jungen lebenden Künstler nicht vergaß und für ihre Ausbildung und ihren

Unterhalt den größten Teil seines Einkommens aufwendete. Was andere, die ihren Geschmack vom »grand style du grand siècle«, von der pompösen Kunst Coysevox' und der Seinen, noch nicht freimachen konnten, an Bouchardon tadelten, war das Wesen seiner Kunst, das, was neu war am Stile des 18. Jahrhunderts, die Rückkehr zu einfach natürlicher Formengebung, zum nie erstorbenen, antikisierenden Schönheitsideal und zur übersichtlich klar aufgebauten Gruppierung der Massen in der Gesamtkomposition. Gonse, der nie darauf verzichtet, seinen von der Gotik und dem Naturalismus herkommenden Geschmack zu betonen und antikische Einflüsse als Verirrungen zu betrachten, schildert schweren Herzens und sozusagen zögernd, aber unübertrefflich die Qualitäten von Bouchardons Hauptwerk. »Il n'y a pas à douter qu'elle ne soit un chef-d'œuvre et, aujourd'hui encore, elle est la plus belle de Paris. Je n'en connais pas, pour ma part où l'alliance de l'architecture et de la sculpture et le parfait rapport entre toutes les parties soient obtenus par les moyens plus simples et plus legitimes; maître de son programme, Bouchardon a satisfait d'une manière aussi rare qu'irréprochable à la loi de l'unité«. Ich weiß nicht, ob dieses Werk einem allgemeinen Stilbegriff eingeordnet wurde, sicherlich kenne ich keinen, dem es eingefügt werden kann. Mir erscheint es als letzter Ausläufer des Manierismus und erste Ahnung des Klassizismus des Empire, schöner und erfreulicher als alles, was dieser hervorgebracht, freier und natürlicher, »moderner«, als alle früheren Werke jenes Stiles. Die Statuen der Seine und der Marne sind wie ein erstes Elternpaar von zahllosen Gestalten, die nach ihnen die Empirekunst und das 19. Jahrhundert bevölkern; von den Reliefs der Jahreszeiten stammt Clodions Kunst und ihre zahlreiche Gefolgschaft. Die Bekrönung des Ganzen ist die Statue der Ville de Paris (Abb. 193 nach dem Gipsmodell der Madame Laillaut in Paris). In dieser Gestalt erblüht noch einmal jene Schönheit, die von der Madonna del Collo Lungo Parmigianinos ihren Weg nahm, jenen Siegeszug eines künstlerischen Ideals, den aufzuzeigen, ich mich bemühte. Anmutig thronend, in ungezwungener Haltung, von jener Natürlichkeit, die das höchste Produkt von Erziehung beim Menschen, von Stil und Können im Kunstwerk bedeutet, ist die Verkörperung der Stadt dargestellt. Der reiche Faltenwurf, der den Körper, ohne ihn durchscheinen zu lassen, zu erkennen gibt, schafft den vollkommenen Kontur, aus dessen Fülle der schlanke, ein wenig gebogene Hals erblüht; das edle Anlitz mit den regelmäßigen Zügen, umrahmt von dem antikisch gescheitelten Haar, trägt die Mauerkrone. Neben der so unendlich charakteristischen Schönheit dieser Gestalt erscheint es überflüssig, in anderen weniger importanten Werken Bouchardons Stil nachzuweisen, sie ist der Extrakt und der Gipfelpunkt seiner Kunst.

Die Arbeiten für die Fontaine der Rue de Grenelle dauerten von 1739 bis 1745. Im Salon von 1740 — können wir Heutigen überhaupt ermessen, was es für die Kunst eines Landes bedeutet, schon damals einen »Salon« mit regelmäßigen Ausstellungen besessen zu haben? — stellte Bouchardon die Gipsmodelle der Stadt Paris und der Flüsse Seine und Marne aus und im folgenden Jahre die vier Reliefs der Jahreszeiten, doch scheinen diese Modelle damals kein auffälliges Interesse erregt zu haben, wenigstens ist keinerlei kritische Besprechung bekannt. Im Jahre 1762 starb Bouchardon, nachdem er noch ein Hauptwerk geschaffen, das aber um seines Gegenstandes willen — es war ein Reiterstandbild Ludwigs XV. — in der Revolution zu Grunde ging. Kleine Bronzereduktionen des Reiters mit dem Pferde haben sich erhalten, ein Stich von Prevost aus dem Jahre 1768 zeigt das ganze Denkmal mit dem Sockel, dessen vorspringende Platte von vier Frauen gestützt wird. Drei von ihnen sind als Karyatiden gestaltet — die vierte ist fast vom Rücken gesehen und bildet keineswegs ein Pendant zu ihrem Gegenüber — die Grimm in seiner Artikelserie von 1763 als absurd aburteilte, da vier Frauen einen Reiter und sein Roß tragen sollten. Uns interessiert hauptsächlich die auch in der Wiedergabe des Stiches deutliche manieristische Stilisierung der Gestalten, die zwar in Typus, Form und Gewand stark an die Antike angeschlossen, in der Haltung und Bewegung aber weit freier und abwechslungsreicher gestaltet sind, als es der Folgezeit in ihrem doktrinären Klassizismus möglich war (abgebildet bei Roserot, »Edme Bouchardon«, Paris 1910).

Der Zeitpunkt der Entstehung der Fontaine der Rue de Grenelle ist von großem Interesse für uns, denn der einzige Künstler, dessen Stil eine absolute Parallelerscheinung zu Bouchardon darstellt und den man deshalb leicht irrtümlich unter seinem Einflusse glauben könnte, ist Georg Raphael Donner, der 1741 starb. Doch bevor ich mich mit dessen Werk auseinandersetze, möchte ich noch auf den letzten Künstler Frankreichs eingehen, der in ganz anderer Art als Bouchardon Züge vom endenden Manierismus in seinem œuvre aufweist, auf Jean Antoine Houdon.

Houdon

Houdon war das Genie der Porträtskulptur, und zwar ein ungemein frühreifes und durch seine Entwicklung erstaunliches. Mit fünfzehn Jahren erhielt er schon einen dritten Preis in der Akademie, mit zwanzig Jahren den Rompreis. Er verlebte sodann zehn Jahre in Italien und als er nach Frankreich zurückkehrt, ist er schon, was er nur je geworden. Seine Statue des hl. Bruno in S. Maria degli Angeli zu Rom enthüllt ihn als Porträtisten größten Stiles, sie ist ein fertiges Meisterwerk, von dem der Ausspruch Klemens XIV. kursierte, »der Mönch würde sprechen, wenn es ihm die Regel seines Ordens nicht versagte«. Es ist schwer, über den Stil dieses Werkes des fünfundzwanzigjährigen Houdon etwas zu sagen, es wirkt fast zeitlos in seiner einfachen Konzeption und starken Porträthaftigkeit. Im Jahre 1771 stellte Houdon die Büste Diderots aus und nun folgen an 200 Büsten bis zum Jahre 1812 etwa, der Zeit, da die Schöpferkraft dieses frühreifen Genies vorzeitig endete, während der Künstler noch sechzehn Jahre weiterlebte. Molière, Franklin, Rousseau, Voltaire, Buffon, Washington, Louis XV. und XVI., Auber und Gluck, sie alle leben in unserer Vorstellung, wie Houdon sie geschaffen; neben diesen seinem eigentlichsten Wesen entsprechenden Werken, entstanden noch drei Grabmäler und eine Anzahl Figuren und Gruppen. Im Jahre 1778 arrangierte er eine Ausstellung seiner Werke und da standen sie nun beisammen, diese verschiedenartigen, durchaus nicht harmonisierenden Schöpfungen seines eigenartigen Genies. Und seltsam! Aus der Fülle, der von Houdon geschaffenen Köpfe und Figuren wächst eine Gestalt heraus, in der uns der französische Genius noch einmal ein Wunderwerk des manieristischen Stiles schenkt: Houdons weltberühmte »Diane chasseresse«. Im Gipsmodell 1776 vollendet, wurde sie für Katharina II. in Marmor ausgeführt, ein Bronzeexemplar befindet sich im Louvre (Abb. 194). Ich kann von dieser Statue, einem der schönsten plastischen Werke, die es gibt, weder zum Lob noch zur Charakteristik etwas anderes und Besseres sagen, als Montaiglon mit den Worten aussprach: »C'est la Diane de Jean Goujon qui s'est levée et mise en marche.«

* * *

Es ist seit dem 16. Jahrhundert das Schicksal deutscher Künstler, daß die Kunst ihrer Heimat selten eine lange, geschlossene Fortentwicklung erlebte, daß sie fast nie in einer heimischen Tradition wurzelten, der zu folgen das Natürliche war und die ihnen ohne Schwierigkeiten und innere Kämpfe die Grundlage zu einer gedeihlichen Eigenentwicklung gegeben hätte. Dieses Verhängnis erschwerte die künstlerischen Anfänge des einzelnen und verursachte jenes sich immer wiederholende Nicht-verstanden-Werden einer neuen Größe, das hie und da einmal in den Jahrhunderten überall vorkam, aber als chronischer, unabwendbar trotz aller Erfahrungen immer wiederkehrender Zustand doch nur in deutschen Landen beobachtet werden kann. Es fehlte eben auch dem Publikum die Tradition, die Fäden sind stets abgerissen, das neue Werk kann an keine gewohnte Vorstellungsreihe anknüpfen, die zum Verständnis führen würde, und so kämpfte jeder schaffende Geist — dies gilt für Musik und Literatur wie für bildende Kunst — einen schweren, oft seine seelischen Kräfte aufreibenden Kampf um Verständnis und Anerkennung. Von Goujon zu Bouchardon ließ sich eine schrittweise Entwicklung verfolgen, ihre Werke wurzelten im heimatlichen Boden, es bedurfte keines Suchens in der Fremde; manches konnte von außen hinzukommen, aber die Grundlage war gegeben. Ganz anders stand es bei uns und noch im 18. Jahrhundert konnte es geschehen, daß auf deutschem Boden mitten im Kulturzentrum Wien jene wunderbare Blüte deutscher Kunst sich erschloß, die uns so beziehungslos anmutet, als ob sie wirklich isoliert

G.R.Donner

und aus sich allein entstanden wäre, die Kunst Georg Raffael Donners. Von seinem Lehrer Giuliani mag Donner sehr viel gelernt haben, das Wesentliche seines Stiles hat er bestimmt nicht von ihm, der die letzte Phase italienischer Barockkunst, wie sie von Bernini kommend im 18. Jahrhundert durch Mazza am stärksten repräsentiert wird, in seinen leidenschaftlich bewegten Werken offenbart. Reflexe italienischer Kunst finden sich gewiß auch in Donners Werken — wo fänden sie sich nicht vom Tiber bis zur Themse? — Die Bedeutung von Donners Kunst aber, die seine Hauptwerke erkennen lassen, erklärt sich durchaus nicht aus der Berührung mit Werken italienischer Skulptur, bei denen ganz gleichgültig ist, ob er sie selbst gesehen hatte oder auf dem Umweg durch Giuliani kennen lernte.

Abb. 194. Houdon, Diana (Bronze). Paris, Louvre.

Der »Donnerbrunnen« auf dem Neuen Markt in Wien ist ein Wahrzeichen der Stadt wie die Fontana Trevi in Rom und der Colleoni in Venedig und zugleich das importanteste Werk eines österreichischen Künstlers, dessen Genialität ihn weit über heimatliche Enge und lokalpatriotische Bewertung erhebt. Dieser Brunnen ist das vollendetste Werk jenes Stiles, der völlig frei vom Geiste der Barocke und noch nicht eigentlicher Klassizismus, als die letzte Phase des manieristischen Stiles aufzufassen ist, wie ich ihn aufzuzeigen versuchte und der sich am lückenlosesten in der französischen Kunst nachweisen ließ. Kein Werk der gleichzeitigen französischen Kunst hält den Vergleich mit diesem umfangreichen, nach allen Seiten freien Brunnen aus, der bei großzügigster Monumentalität und in den Dimensionen wundervoll ponderiert, in Einzelheiten von berückender Schönheit sich entfaltet. Das über drei flachen Stufen aufsteigende Becken trägt die vier Figuren der Flüsse, den würdigen Greis »Enns«, der mit leicht vorgeneigtem Haupt, das rechte Bein am Bassinrand ausgestreckt, in gelöster Haltung vor sich hinsinnt, den Jüngling »Traun«, der mit energischer Bewegung — nur die Zehen des rechten Fußes am Brunnenrand können ihm Halt geben — den Dreizack in die Fluten taucht, und die beiden edlen weiblichen Gestalten »Ybbs« und »March«, alle vier unvergeßliche Vertreter des manieristischen Schönheitsideals, die durch ihre kühnen Stellungsmotive deutlichst den Abstand zeigen, der sie von der klassizistischen Neorenaissance trennt. Die Bekrönung des Werkes, die »Providentia«, thront über einem eigenartigen architektonischen Aufbau, einem Sockel, dem scheinbaren Ende einer kannelierten Säule, der Ähnlichkeit mit einer mächtigen Glocke hat. Ihre klassische Schönheit — ohne die Fehler einer klassizistischen: der Übertreibung der Ebenmäßigkeit und einer gewissen Leere des Ausdrucks — der ruhiggesammelte Blick, die anmutige Wendung des Hauptes, die vollen und doch schlanken Formen, die Grazie des vorgestreckten Beines, die ruhige und energische Bewegung sind die wohlbekannten Kriterien des manieristischen Stiles. — Die Geschichte des Brunnens ist kurz, die Arbeit dafür begann im Jahre 1737, nachdem die Stadtväter von Wien sich für Donner gegen Mattielli entschieden hatten, was ihnen zu so großer Ehre gereicht, daß es ganz belanglos wirkt, wenn wir erfahren, sie hätten Erz- oder Bleiguß deshalb vorgezogen, weil dieser im Gegensatz zur Steinskulptur immer den Metallwert behalte (vgl. Ilgs Gedenkschrift zum 200. Jahrestag der Geburt Donners, Wien 1893). Schon am 4. November 1739, dem Namenstag Kaiser Karls VI., wurde der Brunnen enthüllt; das Honorar, das Donner für das Werk bezog, waren 1200 fl. Im Wiener Kunstgewerbe-Museum befindet sich eine Variante nach der Gestalt der »March«, als Quellnymphe; einen schönen Bleiguß dieser Gestalt besitzt Herr Stefan von Auspitz in Wien (Abb. 195). Im Jahre 1873

Abb. 195. G. R. Donner, Modell (Bleiguß). Wien, Stefan von Auspitz.

wurden die von der Luft und Witterung mitgenommenen Bleistatuen des Brunnens in das Museum der Stadt Wien übergetragen und an ihre Stelle kamen Bronzeabgüsse auf den Neuen Markt.

Wären die Nachrichten über den Donnerbrunnen und die Fontaine der Rue de Grenelle nicht so exakt, wie dies bei großen Monumentalwerken selbstverständlich ist, so läge die Versuchung wohl nahe, einen Zusammenhang in diesen beiden bedeutenden Werken zu suchen. Donners größere Bedeutung und stärkere Individualität schienen mir aber auch dann evident, wenn er von Bouchardon — was die Jahre der Entstehung doch absolut ausschließen — beeinflußt wäre. Er ist in gewissem Sinn eine Parallelerscheinung zu dem französischen Künstler, seine Stellung zwischen Manierismus und Klassizismus eine einigermaßen analoge, doch ergeben seine Lebensumstände, die ihn deutlich außerhalb einer starken und unmittelbaren Einwirkung von italienischer oder französischer Kunst setzen, daß er seinen Stil im Anschluß an die Entwicklung in Deutschland, speziell auf jenem Weg, der über Prag nach Wien führt, bildete. Wenn Tietze-Conrat (Aufsätze im Jahrbuch der Zentralkommission 1905 und 1907 und in Thieme-Beckers Lexikon) zur Erklärung von Donners Stil zu Vittoria und Giambologna hinaufsteigt, ist damit der Grundton angeschlagen, der — wie ich auszuführen versuchte — bei uns bis tief ins 17. Jahrhundert fortklingt, und die Kontinuität manieristischen Kunstwollens vom italienischen Cinquecento bis zur österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts geahnt.

Eine andere Seite von Donners Wesen als der Brunnen zeigen die beiden Marmorreliefs des Wiener Kunsthistorischen Museums »Hagar in der Wüste« und »Christus und die Samariterin«, die für die Stephanskirche bestimmt gewesen, aber nicht dorthin gelangten. Diese beiden Kompositionen sind von unendlicher Zartheit und Eleganz; von Giambolognas muskulöser Kräftigkeit, an die die Brunnenfiguren erinnern, ist hier nichts zu finden, delikateste Reliefbehandlung verbindet sich mit schlankster, fast ätherischer Formengebung, dramatische Handlung ist zu lyrischem Erleben um-

gestaltet, aber keine süßliche Rokokostimmung fälscht den Ernst der unglücklichen Hagar, die Würde des Heilands oder die stille Sinnigkeit der Samariterin.

Noch ein Werk Donners zeigt ihn unbewußt wesensverwandt mit französischer Kunst, die Gruppe Karls VI. mit der Fama im Wiener Belvedere (abgeb. bei Ilg, a. a. O.). Die energische mit barocker Monumentalität breit dastehende Gestalt des Kaisers und die anmutige Fama, eine Schwester der Providentia, der ihr Beruf aber stärkere Bewegtheit aufzwingt, ergeben zusammen ein Ganzes, das im Stil an Coysevox und die Coustou erinnert, an die Ausläufer der Kunst des »grand siècle«. Hier wie dort die manieristische Komponente in der Welt des Barock.

Georg Raffael Donner war einfachster bäurischer Abstammung, er eignete sich weder besondere äußere Bildung noch Gelehrsamkeit an, er konnte sich nie entschließen, eine Perücke zu tragen, und sein Briefstil verriet den Mangel an einfachster Schulbildung und doch hat dieses Genie der Bildhauerkunst seine Werke nicht aus dem Unbewußten herausgeformt, er hatte auch in Gedanken umgesetzt, was sein inneres Auge erschaut und seine Hände gestaltet. Adam Friedrich Oeser, der sein Schüler in der Bildhauerei und Medailleurkunst war, bezeugt das, wenn er von Donner, dessen Bildnis er seinen Freunden »wie einen Heiligen in der Hauskapelle« zeigte, erzählt, er verdanke ihm die Einführung »in das eigentlich archäologische, die rein gelehrte Seite der antiken Kunst«. Und Justi, der gewissenhafteste aller Biographen, sagt, daß Winckelmann wie Goethe aus Oesers Mund zuerst jenes Evangelium gehört habe, »das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille«, so daß diese Lehre ihre letzte Quelle vielleicht in dem Atelier des bescheidenen, unberühmten österreichischen Bildhauers hatte, der dadurch unbewußt geistiger Uranreger des deutschen Ahnherrn aller Kunsttheorie wurde. Donners Kunst aber ist die wundervolle Abendröte eines Stiles, dessen Sonne der Genius Parmigianinos war.

VERZEICHNIS DER WERKE PARMIGIANINOS.

I. BILDER.

BOLOGNA.
S. Petronio, Vierte Kapelle links. Der hl. Rochus mit Stifterporträt. S. 39.
— Pinakothek, Nr. 116. Die »Madonna der hl. Margherita«. Holz, 2·04 × 1·49 m. Tafel 12; S. 42.

DRESDEN.
Gemäldegalerie, Nr. 162. Männliches Porträt. Lw., 0·98 × 0·67 m. Abb. 28; S. 38.
— — Nr. 161. Die »Madonna della Rosa«. Holz, 1·09 × 0·88 m. Tafel 11; S. 40.
— — Nr. 160. Die Madonna erscheint Johannes dem Täufer und dem hl. Stephanus. Holz, 2·53 × 1·61 m. Tafel 15; S. 56.

FLORENZ.
Uffizien, Nr. 1006. Heilige Familie. Holz, 0·73 × 0·62 m. Tafel 5; S. 22.
— — Nr. 825. Selbstbildnis. Tafel 1; S. 37.
— — Nr. 782. Türkische Sklavin. Holz, 67·5 × 54 cm; S. 38.
— — Nr. 1347. Männliches Porträt. Holz, 48 × 40·5 cm; S. 38.
— Galleria Pitti, Nr. 230. Die »Madonna del Collo lungo«. Holz, 2·14 × 1·33 m. Tafel 14; S. 52 ff.

FONTANELLATO, ROCCA DI.
Fresko. Aktäon und Diana. Abb. 36 bis 41; S. 45 ff.

LONDON.
Kunsthandel. Madonna mit Kind, hl. Josef und Johannes der Täufer. Holz, 75 × 62 cm. Abb. 20; S. 28.
— National Gallery, Nr. 33. Die Vision des hl. Hieronymus. Holz, 3·503 × 1·534 m. Tafel 4; S. 18 ff.

MADRID.
Prado, Nr. 333. Porträt einer Mutter mit drei Söhnen. Lw., 1·28 × 0·97 m. Tafel 7; S. 31.

MADRID.
Prado, Nr. 322. Männliches Porträt. Lw., 1·35 × 0·98 m. Abb. 26; S. 34.

NEAPEL.
Pinakothek, Nr. 196. Madonna mit Kind. Lw., 0·84 × 0·66 m. Abb. 11; S. 23.
— — Nr 202. Hl. Klara. Lw. 0 92 × 0·71 m. Abb. 19; S. 27.
— — Nr. 190. Porträt der Antea. Lw., 1·39 × 0·88 m. Tafel 6; S. 29.
— — Nr. 207. Lucretia. Holz, 0·67 × 0·51 m. Abb. 18; S. 27.
— — Nr. 192. Porträt des Gian Galeazzo Sanvitale. Holz, 1·07 × 0·8 m. Tafel 8; S. 32.
— — Nr. 191. Porträt des Giov. Batt. Castaldi. Holz, 0·98 × 0·83 m. Tafel 9; S. 33.
— — Nr. 195. Porträt des Giov. Bernardo da Castelbolognese. Holz, 0·63 × 0·5 m. Tafel 10; S. 37.
— — Nr. 194. Männliches Bildnis. Lw., 1·02 × 0·68 m. Abb. 27; S. 38.
— — Nr. 197. Hl. Familie. Tempera, Lw. 1·58 × 1·03 m. Abb. 35; S. 44.
— — Nr. 193. Bildnis des Gerolamo de Vincenti. Lw., 1·19 × 0·88 m (wurde nicht besprochen, da es mir in Neapel nicht zugänglich war).

PARMA.
Pinakothek, Nr. 192. Vermählung der hl. Katharina. Lw., 0·74 × 1·17 m. Tafel 2; S. 9.
— Fresken in S. Giovanni Evangelista. Abb. 2 bis 5; S. 11 ff.
— Steccata. Drei weibliche Gestalten; rechts und links in Nischen Moses und Adam, letztere in Clair-Obscur. Fresko. Tafel 16; S. 58 ff.

ROM.
Galerie Borghese. Männliches Porträt. Abb. 22; S. 31.
— — Nr. 86. Porträt eines Jünglings. Lw., 0·72 × 0·58 m. Abb. 24; S. 32.

WIEN.
Kunsthistorisches Museum, Nr. 58. Selbstporträt im Konvexspiegel. Holz, 24 cm Dm. Tafel 3; S. 16, 17.
— — Nr. 66. Porträt eines lesenden Mannes. Holz, 67 × 52 cm. Abb. 23; S. 31.
— — Nr. 65. Porträt einer Dame. Holz. 50 × 47 cm. Abb. 21; S. 30.
— — Nr. 67. Porträt des Malatesta Baglione. Holz, 1·24 × 0·98 m. Abb. 25; S. 34.
— — Nr. 57. Hl. Katharina. Lw., 0·28 × 0·25 m. Abb. 43; S. 48.
— — Nr. 62. Bogenschnitzender Amor. Holz, 1·35 × 0·56 m. Tafel 13; S. 50.

WINDSOR.
Schloß. Porträt eines Jünglings. Holz, 97 × 82 cm; S. 32.

II. HANDZEICHNUNGEN.

AMSTERDAM.
Rijksmuseum. Apollo. Abb. 78; S. 78.

BERLIN.
Kupferstichkabinett (in der 2. Garnitur). Studie zum Fresko in S. Giovanni Evang. in Parma. Rötel, 25 × 14 cm. Abb. 6; S. 13.
— — (in der 2. Garnitur). Apollo und Daphne. Feder, laviert, 10·7 × 8 cm. Abb. 75; S. 78.
— — Ital. Mappe 7, Nr. 489. Studienblatt mit badenden Frauen, Puttenfries und einer einzelnen Figur (Vorderseite); unklare Darstellung der Geburt Christi, Stück eines Puttenfries, ein Kind. (Rückseite). Teils bräunlich laviert, teils Rötel; 17 × 23·6 cm.
— — (in der 2. Garnitur). Am Boden sitzende weibliche Figur. Feder, 11 × 14·2 cm.

BERLIN.

Kupferstichkabinett (in der 2. Garnitur.) Studienblatt. Stehende mythologische Aktfigur in der Mitte, rechts oben drei Köpfe, einzelner Frauenkopf und Oberkörper eines jungen Mannes mit Krone. — (Von späterer Hand der Akt links oben [Rötel] und der Akt links unten.) Feder, 26·4 × 16·6 cm.

— A. von Frey. Sisyphus (Vorderseite), sitzende Frau, liegender Mann (Rückseite). Feder, 18 × 15 cm. Abb. 99; S. 92.

BUDAPEST.

Kupferstichkabinett, EIV, 12b. Studie zur »Madonna della Rosa«. Feder, grau laviert, 13·9 × 9·2 cm. Abb. 31; S. 42.

— — EIV, 12a. Studie zur »Madonna della Rosa«. Feder, grau und rötlich laviert, 18·8 × 14 cm. Abb. 32; S. 42.

— — EIV, 21. Studien zum Steccata-fresko. (Vorder- und Rückseite.) Feder, laviert, 18 × 8·8 cm. Abb. 60 und 61; S. 64, 65.

— — EIV, 6b. Liebespaar. Feder, 7·6 × 6·7 cm. Abb. 76; S. 76.

— — EIV, 22a. Venus und Amor. Feder, 9 × 7·8 cm, oval. Abb. 91; S. 90.

— — EIV, 8a. Anbetung der Könige. Feder, 10 × 9·8 cm. Abb. 96; S. 92.

— — EIV, 35a. Stehende Frau in Schleier gehüllt. Feder, laviert, 14·4 × 8·5 cm. Abb. 106; S. 93.

— — EIV, 21e. Zwei Putten mit einem Lamm. Feder, 10 × 7 cm. Abb. 92; S. 90.

— — EIV, 13. Entwurf für einen Altar. In der Mitte die Assunta, eine breite Umrahmung aus einzelnen Bildern angedeutet. Feder, grau laviert, 17·9 × 12·2 cm.

— — EIV, 14. Madonna mit Kind, links ein kniender bekleideter, rechts ein nackter Mann stehend; ein Engel rafft einen Vorhang. Feder, 25·2 × 18·8 cm.

DARMSTADT.

Hessisches Landesmuseum; AE 1403. Zwei Skizzen eines stehenden, bartlosen Mannes. Feder, 17 × 11 cm.

DRESDEN.

Kupferstichkabinett. Apostel (ähnlich der Radierung Bartsch, Meldolla 31), Feder, braun laviert, 12·6 × 7·2 cm.

FLORENZ.

Uffizien, Nr. 743. Studie nach dem älteren Sohne der Laokoongruppe. Stift, weiß gehöht, grünlicher Grund, 11·5 × 13·5 cm. Abb. 17; S. 26.

FLORENZ.

Uffizien, Nr. 1523. Judith mit dem Haupt des Holofernes. Feder, weiß gehöht, rötlicher Grund, 17·4 × 17 cm. Abb. 58; S. 66.

— — Nr. 9249. Apostel Philippus. Feder, 17·8 × 10·5 cm. Abb. 73; S. 73.

— — Nr. 9268. Apostel Jacobus Major (auf einem Blatt mit dem Grundriß einer Kirche). Vorzeichnung zu Bartsch Nr. 8. Feder, laviert, das ganze Blatt 28·5 × 21·7 cm. Abb. 74; S. 74.

— — Nr. 1521. Madonna mit Kind. Feder, laviert, 10·7 × 8 cm. Abb. 77; S. 78.

— — Nr. 747. Findung Mosis. Feder, weiß gehöht, braun laviert auf grünlichem Grund, 19·6 × 27·4 cm. Abb. 84; S. 86.

— — Nr. 1972. Studie zur Circesage. Stift, laviert, weiß gehöht, 21·8 × 20·2 cm. Abb. 86; S. 90.

— — Nr. 750. Studie zur Circesage. Feder, laviert, weiß gehöht, 22·5 × 20 cm, oval. Abb. 88; S. 90.

— — Nr. 751. Badende Nymphen. Feder, bräunlich laviert, weiß gehöht, 29·5 × 21 cm. Abb. 89; S. 90.

— — Nr. 1526. Die Madonna reicht das Kind einer knienden Heiligen, links der hl. Josef und ein Bischof. Abb. 90; S. 90.

— — Nr. 742. Entwurf. Feder, laviert, weiß gehöht, 10·5 × 12·8 cm. Abb. 94; S. 91.

— — Nr. 1997. Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Feder, laviert, 29 × 22 cm. Abb. 95; S. 91.

— — Nr. 9229. Zeichnung zu Petrarcas »Trionfo dell' amore«. Feder, laviert, weiß gehöht, 10·5 × 12·8 cm. Abb. 98; S. 91.

— — Nr. 1518. Studienblatt. Feder, laviert, 16·5 × 20·4 cm. Abb. 108; S. 93.

— — Nr. 1525. Entwürfe. Feder, 14 × 19·5 cm. Abb. 109; S. 93.

— — Nr. 13.583. Entwürfe. Feder, 15·5 × 14 cm. Abb. 110; S. 93.

— — Nr. 1516. Madonna mit Kind. Feder, 14·5 × 10·4 cm.

— — Nr. 1517. Vorstudie zur »Madonna der hl. Margherita« in Bologna. Rötel, 28·2 × 20·7 cm.

— — Nr. 739. Vier Skizzen zu Kinderköpfen. Studien zu einem Bischof auf der Rückseite. Feder, laviert, 14·5 × 19·4 cm.

— — Nr. 741. Studienköpfe. Ähnlich wie Nr. 739. Feder, laviert, 20·3 × 15 cm.

FLORENZ.

Uffizien, Nr. 9273. Apostel. Feder, laviert. 27 × 22·5 cm.

— — Nr. 9271. Zwei Aktfiguren. Feder, laviert, 23 × 10·5 cm.

— — Nr. 9252. Heilige Familie. Feder, braun laviert, 19 × 11·5 cm.

— — Nr. 9248. Anbetung der Könige. Feder, 21·8 × 20·2 cm.

— — Nr. 9249. Evangelist. Feder, 17·8 × 10·5 cm.

— — Nr. 9250. Begegnung an der goldenen Pforte. Feder, braun laviert, 10·5 × 7·3 cm.

— — Nr. 9232 Merkur. Rötel. 10 × 6·2 cm.

— — Nr. 9265. Madonna mit Kind und Engel. Feder, grau laviert, auf grünlichem Papier, 35·8 × 24·3 cm.

— — Nr. 9258. Christus am Kreuz. Feder, bräunlich laviert, 17 × 11·5 cm.

— — Nr. 9240. Hl. Barbara. Feder, bräunlich laviert, 11·8 × 15·2 cm.

— — Nr. 9206. Skizze einer Geige spielenden Frau. Feder, 14·2 × 7·2 cm.

— — Männlicher Akt in einer Nische. Zu den Steccata-Studien gehörig. Feder, 9·5 × 4·2 cm.

— — Nr. 1990. Leda mit dem Schwan. Feder, braun laviert, 7·2 × 6·8 cm.

— — Nr. 1984. Nackte Frau mit einem Kind in eine ovale Nische eingezeichnet. Zu den Steccata-Studien gehörig. Feder, braun laviert, 8·5 × 3·5 cm.

— — Nr. 1982. Ein nackter Jüngling, sitzend, mit einem Vogel in der Hand in eine ovale Nische eingezeichnet. Zu den Steccata-Studien gehörig. Feder, braun laviert, 9 × 3·5 cm.

— — Nr. 1981. Verkündigung. Studie zu Bartsch Nr. 2. Feder, braun laviert, 13·5 × 8·5 cm.

— — Nr. 1975. Madonna mit Kind und zwei Heiligen, ein Mann mit Esel. Schlecht erhalten, verwischt. Rötel, 14·2 × 11·8 cm.

— — Nr. 1977. Anbetung der Hirten. Studie zu Bartsch Nr. 3. Feder, braun laviert, 13·5 × 10 cm.

— — Nr. 13.640. Madonna mit Kind, sie stützt den Kopf in die Hand. Feder, braun laviert, 10·2 × 10·5 cm.

— — Nr. 13.626. Studie zum Moses in der Steccata. Schlecht erhalten. Feder, 35 × 12 cm.

— — Nr. 13.620. Ein Mann und eine Frau lesen stehend in einem Buch. Feder, 7 × 6 cm.

— — Nr. 13.622. Madonna mit Kind und zwei Heiligen. Feder, bräunlich laviert, 6·5 × 4 cm.

FRANKFURT a. M.
Staedelsches Institut, Nr. 524. Stehender junger Mann, vom Rücken gesehen, der die Linke in die Seite stemmt, die rechte Hand ausstreckt. Feder, laviert, 32 × 10 cm.

LONDON.
British Museum, 1882–8–12–488. Entwurf zur »Hieronymusvision« in London. Vorder- und Rückseite. Feder, braun laviert, 26 × 15·8 cm. Abb. 7 und 8; S. 21.
— — Sammlung Cracherode, Nr. 44. Studie zur »Hieronymusvision« in London (Madonna mit Kind). Feder, 21·7 × 11·5 cm. Abb. 9; S. 21.
— — Frau, die ein Kind hebt, Halbfigur eines Mannes und einige Frauen (als Schiavone). Feder, 17 × 12 cm. Abb. 12; S. 23.
— — 1905—11—10—24. Studie eines sitzenden Propheten. Feder, braun laviert, 12·2 × 7·6 cm. Abb. 13; S. 23.
— — 1895—9—15—752. Madonna mit Kind, Putto und Frauengestalt. Feder, weiß gehöht, braun laviert, 19·4 × 24·9 cm. Abb. 15; S. 25.
— — 1905—11—10—22. Zwei Männerakte. Feder, laviert. Abb. 16; S. 26.
— — 1905—11—10—11. Porträtzeichnung. Feder, 4·2 × 2·5 cm. Abb. 29; S. 38.
— — 1902-2—12—13. Madonna mit Kind. Stift, weiß gehöht, Durchmesser 21 cm. Abb. 30; S. 42.
— — 1905—11—10—52. Entwurf zur Gestalt des Mannes auf der »Madonna del Collo lungo«. Feder, braun laviert, 8 × 2·8 cm. Abb. 46; S. 55.
— — 1905—11—10—62. Detailstudie zur »Madonna del Collo lungo«; die Haltung der rechten Hand der Madonna. Feder, 8·5 × 6·2 cm. Abb. 49; S. 56.
— — 1905—11—10—61. Detailstudie zur »Madonna del Collo lungo«; die Haltung der rechten Hand der Madonna. Feder, 8·5 × 6·2 cm. Abb. 50; S. 56.
— — Doubtful; Cracherode Nr. 86. Entwurf zum Fresko in der Steccata. Feder, braun laviert, 21 × 13 cm. Abb. 52; S. 63.
— — 1853—10—8—2. Paulus predigt in Athen. Feder, laviert, 20·5 × 26·5 cm. Abb. 82; S. 85.
— — 1905—11—10—55. Studie mit drei Putten. Feder, 13 × 8 cm. Abb. 93; S. 91.
— — 1856—6—14—2. Studienblatt. Feder, 15·6 × 12·8 cm. Abb. 97; S. 92.

LONDON.
British Museum, 1862-7—12—523. Entwurf für ein Wappen. Rötel, Gestalt rechts braun laviert, 30 × 19·5 cm. Abb. 107; S. 94.
— — 1900—8—24—124. Judith mit dem Haupt des Holofernes. Studie zu Bartsch Nr. 1. Rötel, 14 × 8·2 cm.
— — 1905—11—10—12. Studie eines Mannes, daneben Kopfstudie; auf der Rückseite Aktstudien. Rötel, 21 × 14·8 cm.
— — 1853—10—8-3. Wochenstube (?); Entwurf zu einer Grablegung auf der Rückseite. Feder und Rötel, 18·5 × 14·6 cm.
— — 1905—11—10—35. Hl. Georg. Rötel und Feder, braun laviert auf rötlichem Papier, 16·5 × 7·8 cm.
— — 1905—11—10—26. Liegendes Kind. Rötel und Feder, 6·6 × 5 cm.
— — 1905—11—10—19/23. Zwei Blätter mit Aktstudien. Feder, 6 × 4·8 cm und 11 × 7 cm.
— — Geburt Christi. Stift, Feder, laviert, 14 × 10·2 cm.
— — 1905—11—10—17/18/21. Drei Studien eines Putto. Feder, 10·5 × 3 cm.
— — (unter den Zweifelhaften). Darbringung im Tempel. Feder, 18·8 × 28·5 cm; halbrund.
— — 1861—8—10—3. Entwurf zu einem Bacchusfest (?). Feder, 8·4 × 12 cm.
— — 1865—7—8—147. Erschaffung der Eva. Rötel, 16·9 × 10 cm.
— — 1900—4—11—2. Heilige Familie. Stift, weiß gehöht, 21·2 × 19·2 cm.

MÜNCHEN.
Kupferstichsammlung. Zwei Entwürfe, Madonna mit Kind. Feder, 11·5 × 13·6 cm. Abb. 99; S. 92.

OXFORD.
Library of Christ Church. Anbetung der Hirten. S. 78.

PARIS.
Louvre. Studie zur »Hieronymusvision« in London (Madonna mit Kind). Feder, laviert, 15·8 × 9·1 cm. S. 21.
— — Entwurf zur »Madonna del Collo lungo«. Rötel, 14·2 × 11·8 cm. Abb. 45; S. 55.
— — Entwurf zur Gestalt des Mannes auf der »Madonna del Collo lungo«. Feder, laviert, 13 × 6·3 cm. S. 55.
— — Entwurf zur »Madonna del Collo lungo«. Rötel, 23·8 × 12 cm. Abb. 48; S. 56.

PARIS.
Louvre. Entwurf zur »Madonna del Collo lungo«. (Ähnlich wie Abb. 48.) S. 56.
— — Studie zur »Madonna del Collo lungo«. Rötel, 19·7 × 12 cm. Abb. 44; S. 56.
— — Studie zum Steccatafresko. Zwei Frauen. Feder, rot laviert, weiß gehöht, 19·3 × 13·8 cm. Abb. 53; S. 63.
— — Donation His de la Salle. Weibliche Gestalt, den Pegasus bekränzend. Feder, braun laviert, 19·4 × 13·2 cm. Abb. 105; S. 92.
— — Entwurf zum Steccatafresko mit den drei Frauengestalten. Feder, laviert, 9·5 × 11·8 cm.
— — Studienblatt mit Gestalten für das Steccatafresko. Feder, 9 × 4 cm.
— — Jüngling, nach links im Profil. Feder, 9·6 × 4·4 cm.
— — Bogenspannender Jüngling. Feder, leicht laviert, 9·8 × 5 cm.
— — Skizzenblatt mit drei Köpfen. Feder, laviert, 6·5 × 7·8 cm.
— — Zwei Putten in einem Bogenzwickel. Rötel, 10·5 × 5·3 cm.
— — Anbetung der Hirten. (Radiert von Schiavone, Bartsch, »Meldolla« Nr. 8.) Feder, laviert, weiß gehöht, 16·8 × 24·5 cm. Einige Stellen später verstärkt.
— — Entwurf zu einer Anbetung der Könige. Feder, braun laviert, 13·8 × 10·8 cm.
— — Entwurf unklaren Sujets; eine weibliche Gestalt, einige Männer und Amoretten um einen Block gruppiert. Feder, 22·5 × 15·8 cm.
— — Kompositionsentwurf. Ein Triumphwagen mit Frauen, vor diesem Frauen und Putten gelagert. Feder, braun laviert, 15·8 × 21 cm.
— — Zwei Studien eines Amor und eines Mannes, der aus einer Schale trinkt. Beide Feder, braun laviert, weiß gehöht, 11·8 × 10·7 cm und 16 8 × 11·5 cm.
— — Madonna mit Kind, das auf einer Balustrade liegt, und einem stehenden Knaben. Das Blatt ist oben beschnitten. Feder, 15·5 × 11·5 cm.
— — Entwurf für einen Bogenzwickel. Feder, braun laviert, 24·7 × 18·8 cm.
— — Alter Mann, greift in ein Rad; zwei Frauenköpfe. Stift, weiß gehöht auf gelbem Papier, 9·4 × 6·6 cm.
— — Entwurf zu einem Wappen. Weibliche Gestalt, die eine Säule trägt, und ein Löwe. Feder, rötlich laviert, 8 × 6·3 cm.

PARIS.

Louvre. Donation His de la Salle. Studienblatt mit Hunden, die ein Wild anfallen. Vermutlich zum Fresko in der Rocca di Fontanellato. Stift, 9·3 × 7·7 cm.

— — Sitzende Frau mit erhobenen Händen. Feder, braun laviert, 11·5 × 7·2 cm.

— — Studie einer einzelnen Frau zum Steccatafresko. Rötel, 17 × 12·5 cm.

— — Skizze zu einer Verkündigungs-Madonna. Feder, grün und braun laviert, 13·2 × 10 cm.

— — Studie einer einzelnen Frau zum Steccatafresko. Feder, braun laviert, stellenweise Rötel, 18 × 13·4 cm.

— — Studie zur rechten Frauengestalt des Steccatafreskos. Rötel, weiß gehöht. 16·8 × 9·8 cm.

— — Studie zur linken Frauengestalt des Steccatafreskos. Feder, 15·8 × 8 cm.

PARMA.

Pinakothek, Nr. 510[2]. Studie zum Steccatafresko. Feder, laviert, 16·6 × 8·5 cm. Abb. 55; S. 64.

— — Nr. 510[3]. Studie zum Steccatafresko. Feder und Stift, laviert, 15 × 12 cm. Abb. 56; S. 64.

— — Nr. 510[29]. Studie zum Steccatafresko. Stift, 19 × 14 cm. Abb. 59; S. 64.

PARMA.

Pinakothek, Nr. 510[13]. Studie zum Steccatafresko. Stift, 19·1 × 10 cm. Abb. 57; S. 64.

— — Nr. 510[1]. Studie zum Moses des Steccatafreskos. Feder, laviert, 18 × 6·5 cm. Abb. 62; S. 66.

— — I. Entwurf zur Wölbung über dem Hochaltar der Steccata. Feder, laviert, 30 × 19·5 cm. Abb. 63; S. 66, 67.

— — 510[28]. Grablegung. Feder, laviert, 21 × 15·4 cm. Abb. 71; S. 72.

— — Nr. 510[16]. Studienblatt. Feder, laviert, 19·2 × 13·7 cm. Abb. 72; S. 72.

— — Nr. 510[22]. Heimsuchung. Feder, laviert, 19·3 × 15 cm. Abb. 79; S. 78.

— — Nr. 510[6]. Konzert. Feder, laviert, 14·2 × 13·8 cm. Abb. 101; S. 91.

— — Nr. 510[9]. Zwei bogenspannende Knaben. Stift, 13·8 × 13·4 cm. Abb. 100; S. 93.

— — Nr. 510[18]. Studienblatt; Aktfigur eines Mannes mit langem Bart und nacktes Paar. Feder, 20 × 19·2 cm.

ST. PETERSBURG.

Eremitage. Studie zur »Hieronymusvision« in London (Madonna mit Kind). Abb. 10; S. 22.

— — Studien. Feder. Abb. 14; S. 25.

— — Anbetung der Hirten. Abb. 83; S. 86.

RODAUN.

Dr. B. Geiger. Studienblatt. Feder, 20·7 × 28·7 cm. Abb. 111; S. 93.

ROM.

Galleria Corsini. Studie zum Steccatafresko. Abb. 54; S. 64.

WIEN.

Albertina, Sc. Lombarda 16. Studienblatt (Vorder- und Rückseite). Feder, braun laviert, weiß gehöht. 27·6 × 16·8 cm. Abb. 85, 87; S. 86, 87.

— — Sc. Lombarda 130. Entwurf. Feder, 10·3 × 6 cm. Abb. 102; S. 92.

III. RADIERUNGEN.

Anbetung der Hirten. Bartsch, Peintre Graveur Nr. 3. Abb. 70; S. 71.

Apostel Philippus. Bartsch, Peintre Graveur Nr. 9. Abb. 67; S. 71.

Apostel Jacobus Major. Bartsch, Peintre Graveur Nr. 8. Abb. 68; S. 71.

Verkündigung. Bartsch, Peintre Graveur Nr. 2. Abb. 69; S. 71.

Grablegung. Bartsch, Peintre Graveur Nr. 5. Abb. 64; S. 69.

Judith. Bartsch, Peintre Graveur Nr. 1. Abb. 65; S. 71.

REGISTER.

I. KÜNSTLER.

Aachen, Hans von 154, 158.
Abbate, Nic. dell' 136*.
Aertsen 155.
Agricola 94 ff., 99.
Ammanati 149* f.
Andreani, Andrea 90.
Angelico, Fra 126.
Angermair 172.
Anselmi 118, 153.
Bandinelli 121, 126.
Barbari, Jacopo dei 159.
Baroccio 118, 177.
Bartolomeo, Fra 169.
Bedoli, s. Mazzola-Bedoli.
Belli 17, 125, 145.
Bernini 141, 144, 173, 179.
Biard 179, 180*.
Bloemaert 156.
Bologna, Giov. da 148, 149* f., 154, 160.
Bonasone 11, 79, 90, 97.
Bontemps 141.
Borcht, v. d. 97.
Botticelli 144.
Bouchardon 179, 182*.
Brescia, Raffaelo da 119.
Bronzino 34, 118, 129* f., 169.
Brueghel 156.
Campagnola 147.
Candid 167, 169*.
Canova 148.
Carpi, Ugo da 78, 86.
Carracci, A. 4, 122, 126.
— L. 174.
Caselli, C. 8.
Castelbolognese, Giov. Bernardi da 37.
Cellini 29, 117. 142* ff., 149 f., 163.
Chimenti, J., s. Empoli, J.
Cigoli 113, 121, 174, 177.
Clodion 179.
Correggio 4, 48 f., 118, 122, 152 f., 176 und passim.
Cour, Joist de la 142.
Coustou, N., und G. 179, 181*, 187.
Coysevox 179, 180*, 187.
Crozat 95 f.
Dalcò 11.
Danti 150.
Delaune 140*.
Desiderio da Settignano 144.
Donatello 125, 144.
Donner 4, 184* ff.
Dossi, Dosso 87.
Dubois 140*.
Dubreuil 140*.
Dürer 34, 154, 158.
Elhafen, I. 173*.
Empoli, J. da 122, 175*, 177.
Eyck van 3 f., 34.
Falconet 144.
Fantuzzi 79 f., 90.
Flötner 163.
Floris F. 156.
Ford 96.
Freminet 140*.
Gandini 118, 153.
Gatti, B. 152 f.
Gerhard, Hubert 167, 170*.
Ghirlandajo 119.
Giorgione 3.
Giotto 5, 119, 125.
Giovanni da Udine 6, 118.
Giradon 179 f.
Giuliani 184.
Giulio Romano 118, 131 f., 135 f.
Goja 3.
Goltzius 153 f.
Goujon 141* f., 150, 179, 181.
Greco 3, 123.
Haarlem, Cornelisz van 154.
Heinz 156, 158.
Holbein 32, 158.
Houdon 179, 184.
Jamnitzer, Christoph 164* f.
— Wenzel 163* f.
Labenwolf, Georg 157 f., 160*.
— Pankraz 157.
Lencker, Christoph 164*.
— Elias 164 f.
Leybold 163*.
Leyden, Lucas v. 154.
Lombardi, Tomaso 145.
— Tullio 145.
Longhi, Luca 178.
Marmitta 8.
Masaccio 5.
Massys, Jan 156.
Mattelli 185.
Mazza 184.
Mazzola, Filippo 8.
— Michele 6, 8.
— Pierilario 6, 8, 102, 109.
Mazzola-Bedoli, Gerolamo 5 ff., 27 f., 45, 66, 84 f., 100* ff., 136, 153.
Meister F. P. 81 f.
Meldolla, s. Schiavone.
Metz 57, 90, 95.
Michelangelo 4, 24 f., 62, 117, 121 f., 129 f., 135 f., 147 ff., 154 f., 174 und passim.
Mire, Le 108.
Moro, Battista del 90.
Mülich, H. 167.
Öser 187.
Pacher 158.
Paladino 177*.
Palladio 120, 145, 147.
Palma Vecchio 159.
Penni 118.
Petzold 164
Pierin del Vaga 87, 118, 132.
Pilon 141* f., 150, 179 ff.
Pippi, G., s. Giulio Romano.
Pontormo 34, 118, 120, 129 ff.
Poussin 4.
Prieur 179, 180*.
Primaticcio 131 ff., 134* ff., 143 f.
Raffael 4, 19, 117, 122, 132, 136, 153 f. und passim.
Rembrandt 3, 5, 122.
Reverdino 97.
Rondani 118.
Rosaspina 95.
Rosso 131* ff.
Sabbatini 176* f.
Sadeler 98.
Salviati 34, 129*.

Sansovino 145 f., 148.
Sarazin 179, 180*.
Sarto 121, 126, 130, 163.
Schardt, van der 162*.
Schiavone 78 ff., 101, 125, 133, 140, 145.
Schwarz, Ch. 167.
Sodoma 119.
Sojaro, s. Gatti.
Solis Virgil 163.
Spranger 152*, 163.
Sustris 167*.
Temperelli, C., s. Caselli.
Theotocopuli, s. Greco.
Tiepolo 3, 152.
Tinti 98.
Tintoretto 3, 117, 119, 123, 144, 147, 153, 167.
Tizian 3, 32, 117, 153.
Uccello 126.
Vasari 117, 120 f., 125* ff., 163 f., 176.
Vest 162* f.
Vianen, P. v. 166.
Vischer, Hans 157 ff.
— Hermann 159.
— P. d. Ä. 157 ff.
— P. d. J. 157, 159*.
Vittoria 17, 125, 145* f.
Vries, A. de 150* f., 157, 160 f., 167.
Wagner 166.
Wallbaum 166*.
Wurzelbauer 158, 160* ff.
Zaccagni 58.
Zanetti 56, 79, 86.
Zeggin 166.
Zuccari 118.

II. ORTE.

AMSTERDAM.
Sammlung Lanz. Bronzino 130*.
AUGSBURG.
Brunnen. A. de Vries 150.
BERGAMO.
Galeria Lochis. Mazzola-Bedoli 113.
BERLIN.
Kaiser Friedrich-Museum. Campagnola 147; Filippo Mazzola 8; v. d. Schardt 162; Vittoria 147 ff.
BOLOGNA.
Pinakothek. Sabbatini 176.
BRAUNSCHWEIG.
Gemäldegalerie. Spranger 152*.
BROÏCKE.
Schloß Horst. Joist de la Cour: Trojakamin 142.
BUDAPEST.
Gemäldegalerie. Vasari 128; Mazzola-Bedoli 107*.
— Kupferstichkabinett. J. d. Empoli 176*; Mazzola-Bedoli 106*, 110*, 113*.
CHANTILLY.
Musée Condé. Delaune 138*.
CITTÀ DI CASTELLO.
Dom, Rosso 133.
— San Francesco. Vasari 129.
DRESDEN.
Gemäldegalerie. Mazzola-Bedoli 108*; Raffael 19; Sabbatini 176.
— Grünes Gewölbe. W. Jamnitzer 163.
— Kupferstichkabinett. H. von Aachen 156.
ELTVILLE.
Sammlung Graf Eltz. Petzold 164.
FLORENZ.
Brunnen. Ammanati 149*; Cellini: Perseus 149.
— Uffizien. Nic. dell' Abbate 139*; Bronzino 129; Delaune 140*; J. da Empoli 175; Primaticcio 134*; Salviati 129; Vasari 128*.
FONTAINEBLEAU.
Prieur, Hunde an der Fontaine 179, 180.
KIRCHHEIM.
Gerhard: Brunnen 171.
LONDON.
British Museum. Primaticcio 134*.
— Nationalgalerie. Bronzino: Venus und Cupido 129.
— Herzog von Sutherland. Niccolò dell'Abbate 136*.
LUCCA.
Pinakothek. Vasari 126.
MAILAND.
Ambrosiana. Mazzola-Bedoli 106*.
MÜNCHEN.
Hofgarten. Gerhard 170*.
— Kupferstichkabinett. Sustris 169*.
— Nationalmuseum. Angermair 172*; Elhafen 173*; Gerhard 170*; Sustris 168; Anonymer Keramiker 162.
— Pinakothek. Mazzola-Bedoli 108.
NEAPEL.
Museo Nazionale. Correggio 10; Mazzola-Bedoli 103*, 105*, 111* f.
NÜRNBERG.
Burg. Ofen im Kavalierszimmer 163.
— Germanisches Museum. Leybold 163.
PARIS.
Rue de Grenelle. Bouchardon, Fontaine 182.
— St. Etienne-sur-Mont. Biard, Lettner 180.
— Bibliothèque Nationale. Freminet 140*.
— Sammlung Laillaut. Bouchardon 193*.
PARIS.
Louvre. Nic. dell' Abbate 136*; Biard 180; Cellini 143; N. und G. Coustou 181; Coysevox 180* f.; Dubreuil 140*; Freminet 140*; Goujon 141*; Houdon 184*; Pilon 141* f.; Primaticcio 133* f.; Prieur 180; Raffael 18; Rosso 133; Sabbatini 176; Sarazin 180.
— Sammlung Rothschild. W. Jamnitzer 163 ff.
PARMA.
S. Alessandro. Mazzola-Bedoli 111.
— Camera di S. Paolo. Correggio 10 f., 48.
— S. Giovanni Evangelista. Correggio 10 f.
— Gemäldegalerie. Araldi 8; Caselli 8; Mazzola Filippo 8; Mazzola-Bedoli 107* f.
PETERSBURG.
Eremitage. L. Longhi 178*; Mazzola-Bedoli 113*; Primaticcio 134*; Sabbatini 176.
PRAG.
Kunstgewerbemuseum. Wurzelbauer 160* f.
RAVENNA.
Accademia delle belle arti. L. Longhi 178.
— Casa Nadiani-Monaldini. L. Longhi 178.
ROM.
S. Giovanni a Porta Latina. Spranger 152.
— S. Maria degli Angeli. Houdon 184.
ROUEN.
Kathedrale. Goujon 141.
SCHLEISSHEIM.
Galerie. Spranger 153.
SENS.
Kathedrale. Coustou 181.
STOCKHOLM.
Nationalmuseum. v. d. Schardt 162.
SYRAKUS.
Museo Archeologico. Paladino 177*.
TRAUSNITZ BURG.
Sustris 168*.
VENEDIG.
S. Giuliano. Vittoria 147*.
— San Sebastiano. Tomaso Lombardi 145.
— San Zaccaria. Vittoria 147*.
VOLTERRA.
Dom. Rosso 133.
WIEN.
Donner-Brunnen am Neuen Markt. 185.
— Albertina. Heinz 155.
— Sammlung v. Auspitz. Donner 185*.
— Belvedere. Donner 185.

WIEN.
Estensische Kunstsammlung. Vittoria 148*.
— Sammlung Fischel. Sabbatini 177*.
— Sammlung Professor Fröhlich. Hans v. Aachen 155*.
— Sammlung v. Grab. Niccolò dell' Abbate 136*.
— Galerie Harrach. Mazzola-Bedoli 108.

WIEN.
Kunsthistorisches Museum. Anonym 172; Augsburg 17. Jahrhundert 166; Cellini 143*; Donner 186; J. da Empoli 175*; Gerhard 170; Giambologna 149*; Heinz 156; Chr. Jamnitzer 164; Chr. und E. Lencker 165; Salviati 129*; v. d. Schardt 162; Spranger 153*; A. d. Vries 150*, 152*; Wallbaum 166*.

WIEN.
Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Donner 185.
— Privatbesitz. Sabbatini 177*.
— Sammlung Walcher von Molthein. Vest 163*.
— Sammlung Werner. Gerhard 171*.
— Sammlung Zatzka. Nic. dell'Abbate 139*.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Seite

Tafel 1. Parmigianino, Selbstporträt. Florenz, Uffizien.
Tafel 2. Parmigianino, Vermählung der hl. Katharina. Parma, Pinakothek.
Abb. 1. A. Dalcò, Stich nach Parmigianino 10
Abb. 2. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma 12
Abb. 3. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma 13
Abb. 4. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma 14
Abb. 5. Parmigianino, Fresko in S. Giovanni Ev. in Parma 15
Abb. 6. Parmigianino, Studie. Berlin, Kupferstichkabinett 17
Tafel 3. Parmigianino, Selbstporträt. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Tafel 4. Parmigianino, »Vision des hl. Hieronymus«. London, National Gallery.
Abb. 7. Parmigianino, Entwurf zur »Hieronymusvision«. London, British Museum 20
Abb. 8. Parmigianino, Entwurf zur »Hieronymusvision«. London, British Museum 20
Abb. 9. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum. 21
Abb. 10. Parmigianino, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage 21
Tafel 5. Parmigianino, Heilige Familie. Florenz, Uffizien.
Abb. 11. Parmigianino, Madonna mit Kind. Neapel, Pinakothek .. 23
Abb. 12. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum. 24
Abb. 13. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum. 24
Abb. 14. Parmigianino, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage. 24
Abb. 15. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum. 25

Seite

Abb. 16. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum. 25
Abb. 17. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 26
Abb. 18. Parmigianino, Lucretia. Neapel, Pinakothek 27
Abb. 19. Parmigianino, Hl. Klara. Neapel, Pinakothek 28
Abb. 20. Parmigianino, Detail. London, Kunsthandel 28
Tafel 6. Parmigianino, Porträt der Antea. Neapel, Pinakothek.
Abb. 21. Parmigianino, Porträt. Wien, Kunsthistorisches Museum 30
Abb. 22. Parmigianino, Porträt. Rom, Galerie Borghese 31
Abb. 23. Parmigianino, Porträt. Wien, Kunsthistorisches Museum 31
Tafel 7. Parmigianino, Porträt einer Mutter mit drei Söhnen. Madrid, Prado.
Abb. 24. Parmigianino, Porträt. Rom, Galerie Borghese 33
Tafel 8. Parmigianino, Porträt des Conte Gian Galeazzo Sanvitale. Neapel, Pinakothek.
Tafel 9. Parmigianino, Porträt des Giovanni Battista Castaldi. Neapel, Pinakothek.
Abb. 25. Parmigianino, Porträt des Malatesta Baglione. Wien, Kunsthistorisches Museum 35
Abb. 26. Parmigianino, Porträt. Madrid, Prado 36
Abb. 27. Parmigianino, Porträt. Neapel, Pinakothek 37
Abb. 28. Parmigianino, Porträt. Dresden, Gemäldegalerie 37
Tafel 10. Parmigianino, Porträt des Giovanni Bernardo da Castelbolognese. Neapel, Pinakothek.
Abb. 29. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum. 38

Seite

Tafel 11. Parmigianino, die »Madonna della Rosa«. Dresden, Gemäldegalerie.
Abb. 30. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum 40
Abb. 31. Parmigianino, Studie zur »Madonna della Rosa«. Budapest, Kupferstichkabinett 41
Abb. 32. Parmigianino, Studie zur »Madonna della Rosa«. Budapest, Kupferstichkabinett 41
Tafel 12. Parmigianino, die »Madonna der hl. Margherita«. Bologna, Pinakothek.
Abb. 33. Kopie nach Parmigianino. Paris, Louvre 43
Abb. 34. Kopie nach Parmigianino. St. Petersburg, Eremitage 43
Abb. 35. Parmigianino, hl. Familie. Neapel, Pinakothek 44
Abb. 36. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma 46
Abb. 37. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma 47
Abb. 38. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma 47
Abb. 39. Parmigianino, Fresko in der Rocca di Fontanellato bei Parma 48
Abb. 40. Parmigianino, Details vom Fresko in der Rocca di Fontanellato 49
Abb. 41. Parmigianino, Details vom Fresko in der Rocca di Fontanellato 49
Abb. 42. Bedoli, Radierung 49
Abb. 43. Parmigianino, hl. Katharina. Wien, Kunsthistorisches Museum 50
Tafel 13. Parmigianino, Bogenschnitzender Amor. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Seite

Tafel 14. Parmigianino, die »Madonna del Collo Lungo«. Florenz, Galerie Pitti.
Abb. 44. Parmigianino, Studie zur »Madonna del Collo Lungo«. Paris, Louvre 52
Abb. 45. Parmigianino, Studie zur »Madonna del Collo Lungo«. Paris, Louvre 53
Abb. 46. Parmigianino, Studie. London, British Museum 53
Abb. 47. Zanetti, Radierung nach Entwürfen von Parmigianino ... 53
Abb. 48. Parmigianino, Entwurf zur »Madonna del Collo Lungo«. Paris, Louvre 54
Abb. 49. Parmigianino, Studie zur »Madonna del Collo Lungo«. London, British Museum 55
Abb. 50. Parmigianino, Studien zur »Madonna del Collo Lungo«. London, British Museum 55
Tafel 15. Parmigianino, Die Madonna mit dem hl. Stephanus und Johannes dem Täufer. Dresden, Gemäldegalerie.
Abb. 51. C. M. Metz, Radierung nach einem Entwurf Parmigianinos .. 57
Tafel 16. Parmigianino, Fresko in der Kirche der »Madonna della Steccata« in Parma.
Abb. 52. Parmigianino, Entwurf zum Steccatafresko. London, British Museum 59
Abb. 53. Parmigianino, Entwurf zum Steccatafresko. Paris, Louvre ... 60
Abb. 54. Parmigianino, Studie. Rom, Galerie Corsini 61
Abb. 55. Parmigianino, Studie. Parma, Pinakothek 61
Abb. 56. Parmigianino, Studie zum Steccatafresko. Parma, Pinakothek 62
Abb. 57. Parmigianino, Studie. Parma, Pinakothek 63
Abb. 58. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 64
Abb. 59. Parmigianino, Studie zum Steccatafresko. Parma, Pinakothek 64
Abb. 60. Parmigianino, Studie. Budapest, Kupferstichkabinett .. 65
Abb. 61. Parmigianino, Studie. Budapest, Kupferstichkabinett .. 65
Abb. 62, Parmigianino, Studie zum Steccatafresko. Parma, Pinakothek 66
Abb. 63. Parmigianino, Entwurf für die Wölbung über dem Hochaltar der Steccata. Parma, Pinakothek 67

Seite

Abb. 64. Parmigianino, Radierung (B. 5) 68
Abb. 65. Parmigianino, Radierung (B. 1) 69
Abb 66. Bedoli, Radierung (Bartsch, »F. P.« 1) 69
Abb. 67. Parmigianino, Radierung (B. 9) 70
Abb. 68. Parmigianino, Radierung (B. 8) 70
Abb. 69. Parmigianino, Radierung (B. 2) 70
Abb. 70. Parmigianino, Radierung (B. 3) 71
Abb. 71. Parmigianino, Handzeichnung. Parma, Pinakothek 72
Abb. 72. Parmigianino, Studien. Parma, Pinakothek 73
Abb. 73. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 74
Abb. 74. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 74
Abb. 75. Parmigianino, Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett 74
Abb. 76. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett 74
Abb. 77. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 75
Abb. 78. Parmigianino, Handzeichnung. Amsterdam. Rijksmuseum 75
Abb. 79. Parmigianino, Handzeichnung. Parma, Pinakothek 75
Abb. 80. Bedoli, Radierung (Bartsch, »F. P.« 14) 76
Abb. 81. Bedoli, Radierung (Bartsch, »F. P.« 19) 76
Abb. 82. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum 76
Abb. 83. Parmigianino, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage 77
Abb. 84. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 77
Abb. 85. Parmigianino, Handzeichnung (Vorderseite). Wien, Albertina) 78
Abb. 86. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 78
Abb. 87. Parmigianino, Handzeichnung (Rückseite). Wien, Albertina 79
Abb. 88. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 79
Abb. 89. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 80
Abb. 90. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 81

Seite

Abb. 91. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett 82
Abb. 92. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett 83
Abb. 93. Parmigianino, Handzeichnung. London, British Museum 83
Abb. 94. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 83
Abb. 95. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 84
Abb. 96. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett 84
Abb. 97. Parmigianino, Studien. London, British Museum 84
Abb. 98. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 85
Abb. 99. Parmigianino, Studien. München, Kupferstichkabinett . 86
Abb. 100. Parmigianino, Studien. Parma, Pinakothek 86
Abb. 101. Parmigianino, Handzeichnung. Parma, Pinakothek .. 87
Abb. 102. Parmigianino, Handzeichnung. Wien, Albertina 87
Abb. 103. Parmigianino, Handzeichnung (Vorderseite). Berlin, A. C. von Frey 87
Abb. 104. Parmigianino, Handzeichnung (Rückseite). Berlin, A. C. von Frey 87
Abb. 105. Parmigianino, Handzeichnung. Paris, Louvre 88
Abb. 106. Parmigianino, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett 88
Abb. 107. Parmigianino, Wappenentwurf. London, British Museum 88
Abb. 108. Parmigianino, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 89
Abb. 109. Parmigianino, Studien. Florenz, Uffizien 89
Abb. 110. Parmigianino, Studien. Florenz, Uffizien 90
Abb. 111. Parmigianino, Studien. Rodaun, Dr. B. Geiger 91
Abb. 112. F. Rosaspina, Aquatintblatt nach Parmigianino 92
Abb. 113. C. M. Metz, Stich nach Parmigianino 92
Abb. 114. Crozat, Aquatintblatt nach Parmigianino 93
Abb. 115. Anonymer Stich nach Parmigianino 94
Abb. 116. H. van der Borcht, Stich nach Parmigianino 94
Abb. 117. Sadeler, Stich nach Parmigianino 95

Seite

Abb. 118. Crozat (?), Radierung nach Parmigianino 96
Abb. 119. C. Tinti, Stich nach Parmigianino 96
Abb. 120. Anonymer englischer Stich nach Parmigianino 97
Abb. 121. Agricola, Stich nach Parmigianino 99
Abb. 122. Bedoli, Geburt Christi. Neapel, Pinakothek 100
Tafel 17. Bedoli, Verkündigung. Neapel, Pinakothek.
Abb. 123. Bedoli, Verkündigung. Mailand, Ambrosiana 101
Abb. 124. Bedoli, Entwurf. Budapest, Kupferstichkabinett 102
Abb. 125. Bedoli, Santa Conversazione. Budapest, Museum 103
Abb. 126. Bedoli, Triptychon. Parma, Pinakothek 104
Abb. 127. Bildnis eines Schneiders. Neapel, Pinakothek 104
Abb. 128. Bedoli, Madonna mit Kind und hl. Bruno. München, Pinakothek 105
Abb. 129. Le Mire, Stich nach Bedoli 106
Tafel 18. Bedoli, »La Concezione«. Parma, Pinakothek.
Abb. 130. Bedoli, Detail der »Concezione«. Parma, Pinakothek... 107
Abb. 131. Bedoli, Orgeltüre der Steccata in Parma 108
Abb. 132. Bedoli, Hochaltargemälde. S. Alessandro in Parma. 109
Abb. 133. Bedoli (?), Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett 110
Abb. 134. Bedoli, Alessandro Farnese und Minerva. Neapel, Pinakothek 111
Tafel 19. Bedoli, vermutliches Bildnis des Ranuccio I. Farnese. Neapel, Pinakothek.
Abb. 135. Bedoli, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 112
Abb. 136. Bedoli, Handzeichnung. Wien, Albertina 113
Abb. 137. Bedoli, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage 114
Abb. 138. Vasari, Bildnis des Alessandro Medici. Florenz, Uffizien 126
Abb. 139. Salviati, Bildnis mit der »Amazone Patrizi«. Wien, Kunsthistorisches Museum 127
Abb. 140. Bronzino, Kleopatra. Amsterdam, Sammlung Lanz .. 128
Abb. 141. Primaticcio, Entwurf für den »Pavillon de Pomone«. Paris, Louvre 130

Seite

Abb. 142. Primaticcio, Entwurf zum Fresko »Diana und Callisto«. Paris, Louvre 130
Abb. 143. Primaticcio, Handzeichnung. St. Petersburg, Eremitage. 131
Abb. 144. Primaticcio, Entwurf zum Fresko »Diana und Callisto«. London, British Museum 131
Abb. 145. Primaticcio, Entwurf »Juno beim Schlafgott«. Florenz, Uffizien 132
Abb. 146. Niccolò dell'Abbate, Entwurf. Paris, Louvre 132
Abb. 147. Niccolò dell'Abbate, Vorzeichnungen für Emails. Paris, Louvre 133
Abb. 148. Niccolò dell'Abbate, Vorzeichnungen für Emails. Paris, Louvre 133
Abb. 149. Niccolò dell'Abbate, Enthaltsamkeit Scipios. Paris, Louvre 134
Abb. 150. Niccolò dell'Abbate, Raub der Proserpina. London, Herzog von Sutherland 135
Tafel 20. Niccolò dell'Abbate, Caritas. Wien, Privatbesitz.
Abb. 151. Niccolò dell'Abbate, Handzeichnung. Wien, Sammlung Zatzka 136
Abb. 152. Niccolò dell'Abbate, Handzeichnung. Florenz, Uffizien 136
Abb. 153. E. Delaune, Entwurf zu einer allegorischen Darstellung der »Geometrie«. Chantilly, Musée Condé 137
Abb. 154. E. Delaune, Handzeichnung, Urteil Salomonis. Florenz, Uffizien 137
Abb. 155. Dubreuil, Handzeichnung. Paris, Louvre 138
Abb. 156. Dubreuil, Handzeichnung. Paris, Louvre 138
Abb. 157. Dubreuil, Studien. Paris, Louvre 139
Abb. 158. M. Freminet, Handzeichnung. Paris, Bibliothèque Nationale 139
Abb. 159. M. Freminet, Handzeichnung. Paris, Bibliothèque Nationale 140
Abb. 160. J. Goujon, Nymphe. Paris, Fontaine des Innocents . 140
Abb. 161. M. Freminet, Handzeichnung. Paris, Louvre 141
Abb. 162. J. Goujon, »Diane d'Anet«. Paris, Louvre 142
Abb. 163. G. Pilon, Drei Grazien. Paris, Louvre 143

Seite

Abb. 164. Benvenuto Cellini, Salzfaß. Wien, Kunsthistorisches Museum 144
Abb. 165. Grabmal Vittorias. Venedig, S. Zaccaria 146
Abb. 166. Detail von einem Altar in S. Giuliano, Venedig 147
Abb. 167. Giambologna, Bronzestatuette. Wien, Kunsthistorisches Museum 148
Abb. 168. Vittoria, Venus Marina. Wien, Kunsthistorisches Museum 149
Abb. 169. Adriaen de Vries, Büste Kaiser Rudolfs II. Wien, Kunsthistorisches Museum 151
Abb. 170. Spranger, heilige Familie. Braunschweig, Gemäldegalerie 152
Abb. 171. Spranger, Sieg der Weisheit. Wien, Kunsthistorisches Museum 163
Abb. 172. Hans von Aachen, Judith. Wien, Privatbesitz 154
Abb. 173. Heinz, Diana und Aktäon. Wien, Kunsthistorisches Museum 155
Abb. 174. Wurzelbauer, Venus mit Amor. Prag, Kunstgewerbemuseum 160
Abb. 175. Wurzelbauer, Brunnenentwurf. Prag, Kunstgewerbemuseum 161
Abb. 176. Johannes Vest, Ofenkachel. Wien, Sammlung Walcher von Molthein 162
Abb. 177. Elias Lenker, Lesepult. Wien, Kunsthistorisches Museum 165
Abb. 178. Christoph Lenker, Prunkschüssel. Wien, Kunsthistorisches Museum 166
Tafel 21. Matthias Wallbaum, Automatenuhr. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Abb. 179. Sustris, Deckengemälde in der Burg Trausnitz 168
Abb. 180. Sustris, Entwurf. München, Kupferstichkabinett 169
Abb. 181. Hubert Gerhard, Bavaria. München, Hofgarten 170
Abb. 182. Hubert Gerhard, Gallia. München, Nationalmuseum 170
Tafel 22. Hubert Gerhard, Mars und Venus. Wien, Privatbesitz.
Abb. 183. Hubert Gerhard, Ruhende Venus. Wien, Privatbesitz 171
Abb. 184. Angermair, Münzschrein (Innenseite). München, Nationalmuseum 172

Seite

Abb. 185. Ignaz Elhafen, Elfenbeinrelief. München, Nationalmuseum 173
Tafel 23. Jacopo Chimenti da Empoli, Susanna vor dem Bade. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Abb. 186. Jacopo da Empoli, Handzeichnung. Budapest, Kupferstichkabinett 174
Abb. 187. Sabbatini, Vermählung der hl. Katharina. Wien, Privatbesitz 175

Seite

Tafel 24. Sabbatini, Vermählung der hl. Katharina. Wien, Privatbesitz.
Abb. 188. Paladino, Handzeichnung 176
Abb. 189. Paladino, Handzeichnung 177
Abb. 190. Luca Longhi, heilige Katharina. St. Petersburg, Eremitage 178
Abb. 191. B. Prieur, Bronzestatue 179

Seite

Abb. 192. Coysevox, Maria-Adelaïde von Savoyen. Paris, Louvre 181
Abb. 193. Bouchardon, Modell zur Statue der »Ville de Paris«. Paris, Mme Laillaut 182
Abb. 194. Houdon, Diana (Bronze). Paris, Louvre 185
Abb. 195. G. R. Donner, Modell (Bleiguß). Stefan von Auspitz . 186
Schlußvignette. G. R. Donner, Detail vom Brunnen am Neuen Markt in Wien.

BERICHTIGUNG.

Auf Seite 86 ist die Abbildung 84 als »Anbetung der Hirten« angeführt statt als »Findung Mosis«.

Zu Seite 134: Die Handzeichnung von Primaticcio (Abb. 141) wurde irrtümlich am Schluß der Besprechung von Rossos Werken erwähnt statt am Anfang der Besprechung von Primaticcios Zeichnungen.

Parmigianino, Selbstporträt.

Florenz, Uffizien.

Parmigianino, Vermählung der hlg. Katharina.

Parma, Pinakothek.

Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Parmigianino, Selbstporträt.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Parmigianino, Vision des hlg. Hieronymus.

London, National Gallery.

Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Parmigianino, Heilige Familie.

Florenz, Uffizien.

Parmigianino, Porträt der Antea.

Neapel, Pinakothek.

Parmigianino, Porträt einer Mutter mit drei Söhnen.

Madrid, Prado.

Parmigianino, Porträt des Conte Gian Galeazzo Sanvitale.

Neapel, Pinakothek.

Parmigianino, Porträt des Giovanni Battista Castaldi.

Neapel, Pinakothek.

Parmigianino, Porträt des Giovanni Bernardi da Castelbolognese.

Neapel, Pinakothek.

Parmigianino, Die „Madonna della Rosa".

Dresden, Gemäldegalerie.

Parmigianino, Madonna der hlg. Margherita.

Bologna, Pinakothek.

Parmigianino, Der bogenschnitzende Amor.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Parmigianino, Die „Madonna del collo lungo".

Florenz, Palazzo Pitti.

Parmigianino, Die Madonna mit dem hlg. Stephanus und Johannes dem Täufer.

Dresden, Gemäldegalerie.

Parmigianino, Fresco in der Kirche der „Madonna della Steccata“ in Parma.

Gerolamo Mazzola-Bedoli, Verkündigung.

Neapel, Pinakothek.

Gerolamo Mazzola-Bedoli, „la Concezione".

Parma, Pinakothek.

Gerolamo Mazzola-Bedoli, Vermutliches Bildnis des Ramuccio Farnese.

Neapel, Pinakothek.

Niccolò dell' Abbate, Caritas.

Wien, Privatbesitz.

Matthias Wallbaum, Automatenuhr.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Hubert Gerhardt, Mars und Venus.

Wien, Privatbesitz.

Jacopo Chimenti da Empoli, Susanna vor dem Bade.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Lorenzo Sabbatini, Vermählung der hlg. Katharina.

Wien, Privatbesitz.